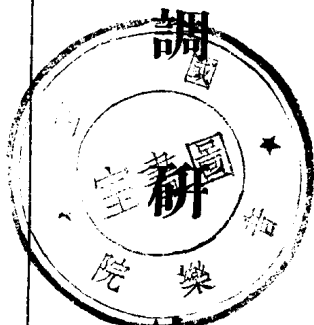
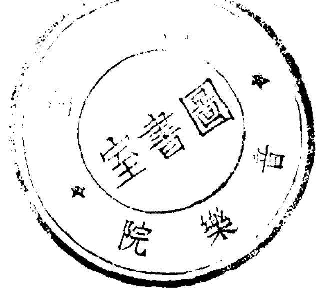
隋唐燕樂調研究

林謙三著



中法文化出版委員會編輯
商務印書館發行



序

林謙三氏(Hayasi Kenzō)是一位雕刻家，但他復擅場音樂，對於中國音樂之史的發展，更透闢地研究了將近二十年。他以藝術家之資格既能接近日本所保存的淵源於我國的樂典及樂曲，時時手製古樂器以作實地試驗；又旁通梵文及英法等國文字，於西邦新近學者關於東方文化的業績也多所涉歷，像他這樣的通材，實在是罕見的。

余識林氏在一九二八年，爾來已歷八載，他的爲人與求學的態度是我所感佩的。他爲人很謙和，而爲學極專摯，積稿如山，但從不見其發表；因而在日本人中也很少有人知道他是這一方面的篤學。他這次撰述了這部隋唐燕樂調研究願意先用漢文來發表，我便從原稿的形式中替他迻譯了過來。我自己所得的益處是很不少的。我自己對於音樂本是外行，關於本國的音樂的故實以前也少有過問，自結交林

氏後算稍稍聞了一些緒餘。以我這樣的人來迻譯這部書，當然是有點不相稱的，文辭的表達有點過於艱澀。又加以初稿譯成後，原作者與譯者更經過了八九個月的長期的推敲，增改，因而在行文上也頗有氣勢不勻稱的地方。這些由譯者的無力所招致的瑕疵，於原著的精粹玷損了不少，但是精心的讀者一定是不會爲這些障礙所阻的。

林氏於此書之外尚有西域音樂東漸史之大作，屬稿已就，尚待整理。將來亦希望其能繼本書之後以漢文問世，使我國文化史中關於這一方面的分野及早得到闡明。

一九三六年三月三日

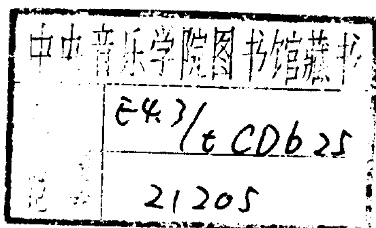
郭沫若

原作者序

沫若先生乃余多年所兄事之畏友，以數年來之友誼自行爲後進之余執此小著移譯之勞，然此非尋常之移譯也。譯者自身亦努力究探，於所說有不備處則指摘之，稍有矛盾則糾彈之，余由其助言，於初稿譯成後涉歷數月，删正增修之處不遑枚舉。附論數篇亦由譯者之慫慂而成者也。然尚有未能充分釋明之事項，其最大者如唐燕樂正調名之當爲『爲調式』抑『之調式』之問題是也。本書附論中曾提出一折衷之假說，然亦未能遽安。此事之徹底的決定雖尚當期諸異日，但其它大抵均已得到解決，使舊稿之面目一新，均譯者之助力所賜也。書成之日爰追記其大略，以深謝沫若先生之勞。

一九三六年二月一九日

林謙三

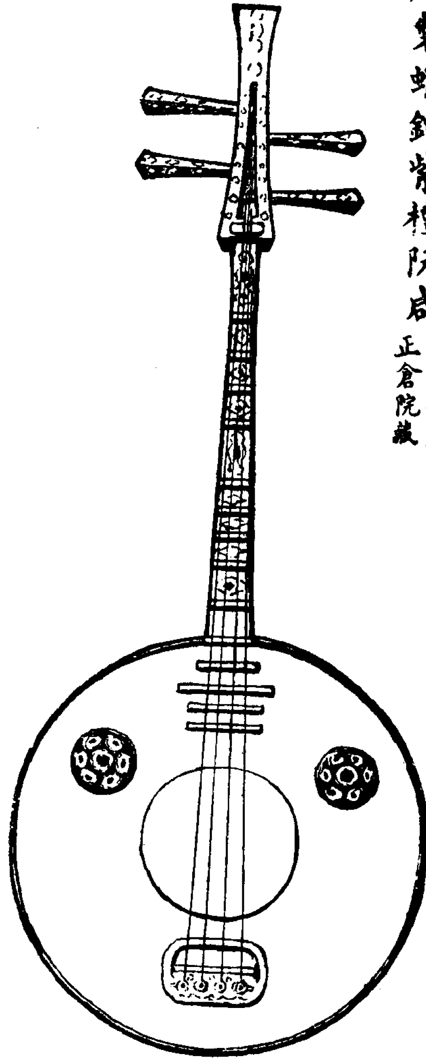


卷首插圖

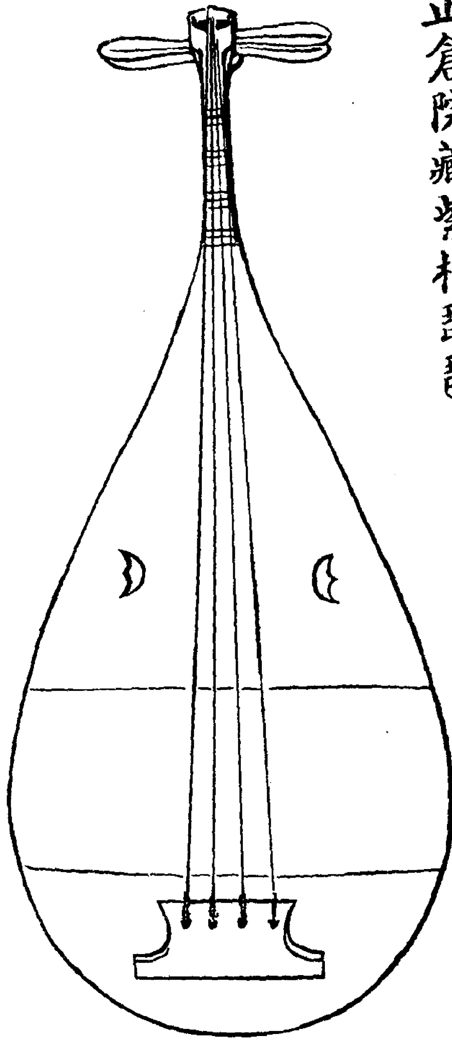


遼東陵壁畫之一部分

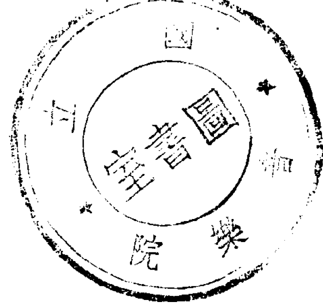
（注意其四柱琵琶）



唐製螺鈿紫檀阮咸 日本奈良正倉院藏



正倉院藏紫檀琵琶

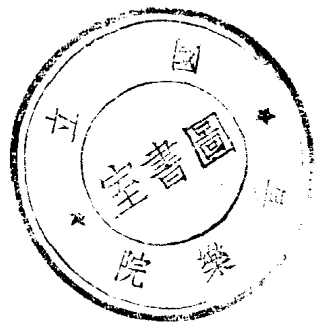


目次

附　論

隋唐燕樂調研究





隋唐燕樂調研究

前言

燕樂是燕饗時所用的音樂，不問是胡是俗，凡隋高祖之七部樂，煬帝之九部樂，唐之九部樂（後爲十部樂）及坐立部伎等，皆可稱爲燕樂。燕樂諸調可大別爲清樂（一名清商，）胡樂，俗樂的三種，就中除掉清樂而外，胡俗二調幾乎是一體，在唐代可以說並沒有區別。因爲胡樂調，尤其龜茲樂調，傳入中國後稍稍漢化了而有所增損的便是俗樂調；胡俗是同源，所謂俗樂二十八調其中過半沿用胡名，或冠以淵源於胡名的用語者，正不外此故。清商亡於唐，後世的燕樂調只是出於由胡樂調所演化出的二十八調。宋元以來所見使用的漸次減少，到了近世僅傳有九宮（九調之意）之名而已。又在唐代傳到日本的約十調，到近世雖然也半減了，但偕數十種

樂曲直至今日都還保存着命脈的。

自清人凌廷堪的燕樂考源以來，從事燕樂諸調之闡發的頗不乏人，如陳澧聲律通考其傑出者也。但關於(一)調之性質，(二)調名之由來，(三)調律之高度，前人所論尙大有未盡。關於這三種的闡明，潛心苦思者數年，雖於調之性質與調名之由來有所弋獲，而於各調相互關係之解釋，遭逢着了很困難的問題，便是把隋唐樂調假想爲相通的，由唐代的資料追溯時，我們可以預想着有兩種相矛盾的調式組織之存在，其一是求於北宋及日本所傳者合致，把當時的正調名解爲『之調式』(例如黃鐘商是黃鐘之商，)其它是與此對立，把正調名看作與當時的雅樂調名相同，解爲『爲調式』(例如黃鐘商乃黃鐘爲商，)(還有名目是『爲調式』。但實際可使與『之調式』相應的解法)關於這兩說的取舍大費躊躕，勞心焦思地考究了數月，終於假定着北宋和日本所傳的傳統是有相當的根據的，應以合於兩傳的第一種的調式爲主，而以第二種調式副之。就這樣草就了本篇的研究，欲於前人的業績有所增補。因此，所論的大抵是限於上述的三項之新見，其它率簡略敘及而已。

隋世僅三十八年，唐興代之，制度文物大抵因襲前代。卽於音樂一項，唐初也沒見到有怎樣改革的痕跡。

新唐書禮樂志云：

『唐興卽用隋樂，武德九年始詔太常少卿祖孝孫協律郎竇璡等定樂。』

孝孫本是隋朝的樂官，而唐所用的隋樂並不限於雅樂，燕饗的九部樂也因襲隋制，入後才稍稍增廣了起來。燕樂於唐代成就了空前絕後的發展，後世的俗樂都是從那兒派演發育出來的，但它的基礎在隋代已經奠定，隋唐二代所使用的樂調可以認爲是共通的東西。那嗎隋唐的樂調就打成一片來敍述也是沒有什麽不可的。我現在在便宜上分成了八章來敍述。

在前三章中要考核隋代燕樂調中最佔樞要地位的印度系的龜茲（今新疆庫車縣）樂調之由來與其名義，考核那樂調的性質，並論到它怎樣成爲了唐代燕樂調之基礎。

在後五章中要舉出唐代燕樂調中與前代之物之相契合者，其餘的也要推測到歸根是由前代之物蕃衍而來，而關於諸調的聲律之高度要敍述得特別詳細。就這樣，本來是一貫的隋唐二代的燕樂調，關於其調之性質，調名之由來，調律之高度，由這前後八章所述的合併起來，才稍稍可以得到明白的董理。

還有在行文的方便上，有幾種的規定，今且條列如次：

(一)十二律，黃鐘、大呂、太簇、夾鐘等，有時候用亞剌伯數字來表示。

(二)十二律之聲調的高度(pitch)有時候借用歐洲音樂的形式 c d e f g a h 等來表示。中國古來的十二律管，閉底吹時，其音程大抵比 c^1 還要高。(註二) 對照標準不同的二種以上的樂律，在不分倍律與半律之區別時，c d 等之右肩不附以 1 2 之指標。其它率臨時處理之。

(三)十二律之音的高度並無定準，依實驗方法之不同可以有僅少的高下之差。目前所採用的是暫以著者之實驗爲基準，而一面參照着前人之考案而定的。

（四）羅馬字梵文有種種的方式。今於便宜上用最通行的來統一了，因而於所引用之原著，在字體上不免時有出入。

（五）不問原名中爲字與之字之有無，例如黃鐘商解作黃鐘爲商者命名爲『爲調式』解作黃鐘之商者命名爲『之調式。』

（六）均者七聲（或五聲）一羣之主聲所位（律，）然言一均必須預想到與立於某一律之主聲有必然關係的其餘諸聲，故此處以與七聲乃至五聲相應的一羣之律爲一均，以其主聲所位之律名爲均名。以宮爲主聲乃古來之定式，漢魏以來均如此。本書所用從此定式。

（註一）　參看卷首「隋唐前後諸律尺黃鐘表。」

第一章　隋代前後的調的意義之變遷

調依均而成，均依律而定，律有十二，黃鐘、大呂、太簇、夾鐘、姑洗、仲呂、蕤賓、林鐘、夷則、南呂、無射、應鐘，律之首爲黃鐘。聲有七，宮、商、角、變徵、徵、羽、變宮（註一）（二變聲有時不用，）聲之首爲宮。十二律各配以宮，更使其餘之聲迭相順應時，可得十二段的七聲（或五聲）之列，換言之，卽是十二均。十二均之首爲黃鐘均。（註二）一均以當於宮聲之律爲首（樂曲上最重要之音）而成調，一均得一調，十二均卽得十二調。調之首爲黃鐘宮。（註三）其它的十一宮皆可爲調。這是禮記禮運篇的『五聲，六律，十二管還相爲宮』的旋宮之理想論。（註三a）在那時候調用宮以外之聲律爲調首（註四）的事，似乎還沒有想到。故爾，均＝調＝宮（宮調之意。）（註五）

隋書音樂志牛弘議云：

『周官云「大司樂成均之法，」鄭衆注云「均調也，樂師主調其音，」三

禮義宗稱周官奏黃鐘者用黃鐘爲調，歌大呂者用大呂爲調。奏者，謂堂下四懸。歌者，謂堂上所歌。但一祭之間皆用二調，是知據宮稱調，其義一也。明六律六呂迭相爲宮，各自爲調。」

（註一） 七聲之列即一均之音程，例如：

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
宮		商		角		變徵	徵		羽		變宮

（註二） 黃鐘均者以黃鐘爲宮，太簇爲商，姑洗爲角，蕤賓爲變徵，林鐘爲徵，南呂爲羽，應鐘爲變宮（魏書樂志引左傳昭二十年服虔註，通典一四二，宋史一二八楊傑所言參照。）

（註三） 黃鐘宮者以黃鐘均之宮爲調首者也。

（註三a） 以宮爲主眼時雖爲旋宮，但同時亦爲旋商旋角等。樂書要錄云「夫旋相爲宮舉其一隅耳，若窮論聲意亦當旋相爲商，旋（相）爲角。餘聲亦爾，故一律得其七聲。」又通典（一四二）旋宮條參照。

（註四） 調首乃一調中之最重要的聲律，當於歐洲音樂之 Tonica（主音。）通例，一調須終

結於調首之聲律，例如黃鐘宮之曲終於與宮聲相應之黃鐘律，是也。

（註五）　宋人言調，七宮稱爲「宮」七商七角七羽則呼爲「調」，元明以來皆做此。但唐時不然，例如沙陀調、道調（唐書稱「道調宮」）又如唐六典（十四）唐諸帝樂舞注所見黃鐘宮調、太簇宮調、姑洗宮調之類，卽宮亦稱調之證。

〔附說〕決定調性者爲一曲中所使用的諸聲之動向與在其中作最主要的活動者之一聲。普通是把一調一曲之結聲認爲主聲（調首）的，但結聲有不必當於主聲者，又有把所謂主聲的宮商等之名稱錯亂者，世俗上所稱謂宮調的東西實際上並非宮調，其例頗不乏。故爾在定某曲之調性時，應該把一調一曲中之諸聲明辨出來，更考慮到其中以那一聲爲最主要。

古人雖有由旋宮以得十二調之理論，但實際上沒有見諸實用，雅樂相傳自漢世以來所用的幾乎只是黃鐘一均（參照通典一四二）。然自六朝以來受了盛行的胡樂之影響，中國樂調呈出了空前的革新氣運，因爲胡調併行，調之意義便複雜化了。從前宮以外之聲律不認爲調首者，現在卻有以其餘的六聲通用爲調首的曲調出現了。

隋初是樂調革新之行將實現前的混亂之頂點，前後亙歷了九年的開皇樂議，

正談說着這項消息。有的主張採用七調（鄭譯，）有的主張雅樂僅限於宮調（何妥牛弘。）結局是隋代雅樂唯奏黃鐘一宮，而俗樂用商、角、徵、羽調，導引出了唐代之絕後的繁榮。

第二章　隋代之龜茲樂調

第一節　隋代之胡俗樂調

隋書音樂志云：

『初開皇初，定令置七部樂，國伎、西涼伎淸商伎、高麗伎、大竺伎、安國伎、龜茲伎、文康伎、後改名爲禮畢又雜有疎勒、扶南、康國、百濟、突厥、新羅、倭國等伎……及大業中煬帝乃定淸樂、西涼、龜茲、天竺、康國、疎勒、安國、高麗、禮畢以爲九部樂。』

此中之天竺、安國、龜茲、疎勒、康國、突厥諸伎，均屬於胡樂。胡樂之調當然會有彼此相共通的，也會有獨特的；但因龜茲樂最盛，龜茲樂對於中國樂調給與了最深的感化，其它諸樂之調便俱爲龜茲所掩，沒有現到表面上來。

音樂志云：

『龜茲者起自呂光滅龜茲國，因得其聲。呂氏亡，其樂分散，後魏平中原，復獲之。其聲復多變易。至隋，有西國龜茲、齊朝龜茲、土龜茲等凡三部。開皇中其器大盛於閭閈。時有曹妙達、王長通、李士衡、郭金樂、安進貴等，皆妙絕絃管。新聲奇變，朝改暮易，持其音伎，估衒公王之間，舉時爭相慕尙。……煬帝不解音律，略不關懷。後大製豔篇，辭極淫綺。令樂正白明達（註一）造新聲，剏萬歲樂……等曲，掩抑摧藏，哀音斷絕。』

大唐西域記云：

『屈支國（即龜茲）管絃伎樂，特善諸國。』

（註一） 白明達當是龜茲人，龜茲王白姓，見魏書西域傳，隋書龜茲傳，唐書西域傳，悟空入竺記等書。桑原隲藏氏云『隋書雖不記白明達之生國，但列名於龜茲樂中，可知必是龜茲人。中國人中例如有白敏中，又龜茲以外的胡人中有白元米（突厥，）然白明達、白智通，必是龜茲人。』隋唐時代來往於中國的西域人考——見內籐博士還歷紀念『支那學論叢』。』

隋代之俗樂調大抵是借用着以龜茲樂調爲中心的胡調而稍稍漢化了的。通

典云：『自周隋以來，管絃雜曲數百曲，多用西涼樂；鼓舞曲多用龜茲樂。』西涼樂本亦出於龜茲。(註一)又唐書禮樂志云：『自周陳以上，雅鄭淆雜而無別，隋文帝始分雅俗二部。至唐，更曰部當，凡所謂俗樂者二十有八調。』而遼史樂志云：『四旦二十八調，不用黍律，以琵琶絃協之。蓋出九部樂之龜茲部云。』隋唐之俗樂，據此看來，不外是龜茲樂調之苗裔。

（註一） 隋書音樂志云『西涼者起苻氏之末，呂光沮渠蒙遜等據有涼州，變龜茲聲爲之，號爲「秦漢伎」。魏太武既平河西得之，謂之「西涼樂」，至周魏之際遂謂之「國伎」。』

鄭譯在開皇樂議時提出了這龜茲樂調，使中國樂調起了大革命的本樂調，是由周隋之間的龜茲琵琶工蘇祇婆 Sujiva（梵語，華言『妙生』）傳來的。

第二節　蘇祇婆七調

音樂志載鄭譯說：

『考尋樂府鐘石律呂，皆有宮・商・角・徵・羽・變宮・變徵之名，七聲之內，三聲乖

應。每恒求訪，終莫能通。先是周武帝時，有龜茲人，曰蘇祇婆，從突厥皇后（阿史那氏）入國，（周書九曰：「天和三年后至，」）善胡琵琶。聽其所奏，一均之中，間有七聲，因而問之，答云「父在西域，稱爲知音，代相傳習，調有七種。」以其七調，勘校七聲，冥若合符。

一曰娑陁力　華言平聲　卽宮聲也。
二曰雞識　華言長聲　卽南呂聲也。
三曰沙識　華言質直聲　卽角聲也。
四曰沙侯加濫　華言應聲　卽變徵聲也。
五曰沙臘　華言應和聲　卽徵聲也。
六曰般贍　華言五聲　卽羽聲也。
七曰俟利箑　華言斛牛聲　卽變宮聲也。

譯因習而彈之，始得七聲之正。然其就此七調，又有五旦之名。旦作七調。以華言譯之，旦者卽謂均也。其聲亦應黃鐘、太簇、林鐘、南呂、姑洗五均，已外七律，更

無調聲。』

七調名之原語。無疑地是梵語，其大部分在今已被闡明。努力於此等原語之闡明的學者中，以高楠順次郎，枯朗(M. Courant)，勒維 (S. Lévi) 諸氏爲最著，近年由法寶義林之編者（以高楠氏爲主）舉以與南印度庫幾米亞馬來碑銘 (Kudimiyāmalai) 所刻梵語調名相對照，七調名之語原幾無疑蘊。最後由伯希和 (P. Pelliot) 氏作該書記之補正，調名遡源之業殆近於完璧。調名既表示着印度起源，則調之本身也當得是印度系（勒維氏已舉出二點認爲印度系），但關於此點的正確的解釋，作者寡聞，似尙無其人。在中國樂調之生長上給與了一大轉機的蘇祇婆調，其本身之本質及其系統，爲我輩之所欲知當不輸於其名稱及名稱之系統。余有見於此，欲追隨法寶義林之著者及伯希和氏之後，想由隋唐代印度樂調中求其名稱乃至調性與蘇祇婆調相適合者，更由蓋從後者派演出的唐俗樂調與日本所傳諸調之高度之研究，不僅只蘇祇婆七調，連隋唐代之印度樂調本身之高度，也要

來考究一下。隋唐燕樂調，要把周隋代之印度樂調，蘇祇婆七調，唐傳，宋傳，日本傳諸調打成一片，然後才能接其全貌，各個之間當有密切的關係，這是從事於此研究中所不斷地懷抱着的見解。

關於蘇祇婆七調之原調名曾經加以考核者，有左列諸家之著述：

一、高楠順次郎『關於奈良朝之音樂尤其臨邑八樂』（史學雜誌第十八卷，一九〇七年。）

二、M. Courant, "Essai historique sur la musique classique des Chinois" (Encyclopédie de la musique: Histoire, tome I, 1912).

三、Ed. Chavannes, P. Pelliot, "Un traité manichéen retrouvé en Chine" (Journal asiatique, 1913).

四、S. Lévi, "Le Tokharien B, langue de Kautcha" (Journal asiatique, 1913).

五、向達『龜茲蘇祇婆琵琶七調考原』（學衡第五十四期一九二六年。）

六、P. Pelliot, "Neuf notes sur des questions d'Asie centrale" (T'oung Pao, 1929)

七、田邊尚雄『東洋音樂史』（東洋史講座第十三卷，一九二九年。）

八、S. Lévi 高楠順次郎監修，『法寶義林』Dictionnaire encyclopédique du Bouddhisme

d'aprè; les saurces chinoises et japonaises, 2me fasc. 1930, 『舞樂』條下。

九、P. Pelliot『法寶義林』第二輯批評。(T'aung Pao, 1931)

第三節　蘇祇婆七調之原調

蘇祇婆乃周隋間人，他所傳來的樂調要和印度樂調勘定的時候，是應該和同一時代的印度樂論相比較的。研究印度古樂論上最爲重要的巴羅達(Bharata)的"Nāṭyā-śāstra"（演劇論）（註一）大約至遲遲不過五世紀（中國宋齊時代，）在蘇祇婆調的解釋上不用說是重要的線索。

（註一）　此書出版有左列二種：

1. Nâtyaçâstra of Bharata Muni(edited by Çivadatta, Kâçinath Pandurang Parab, Bombay, 1894)

2. Nātya Śās:ra of Bharata (e lited by Batuk Nāth Sharma, Baldeva Upādhyāya, Benares, 1929)

原書乃梵文，共三十三章。於音樂有關係的是二十七章以下的七章。在 道古樂論上最爲重

要的第二十八章Jātilakṣaṇa『調相』有J. Grosse譯註行世"Contribution à l'étude de la musique hindoue," 1888, 又E. Clements "Introduction to the Study of the Indian Music," 1912, 45—53葉有其重要部分之譯註。但此書有後人竄入之處，關於音樂的部分不能遡至四世紀以前，應該更在其後。參照R. Bhandarkar, "Contribution to the Study of Ancient Hindu Music" (The Indian Antiquary, 1912), pp. 158—159.

還有關係更加密切的是"Nāradī-śikṣā"（那羅提式叉——『式叉』者華言『學』）一書中之所說，和西歷一九〇四年在南印度普都可台州庫幾米亞馬來(Pudukkōṭṭai Kuḍimiyāmalai)所發現的七調碑之記事。(註二)式叉的年代不詳，但其說和碑文相應，足以證明其古遠。碑文由其書體以判斷，是被認爲七世紀（中國隋初至唐武后時代）之物，在表示和蘇祇婆時代約略相同的南印度之樂調上，是最爲貴重的資料。

（註一）　碑文之解釋及研究見 R. Bhandarkar, "Kuḍimiyāmalai Inscription on Music" (Epigraphic Indica, Vol. XII, 1913—14), pp. 226—237.

該項碑文把當時所行使着的大約是琵琶的一種四弦樂器之七個「調」（rāgā 除譯爲『調』而外無它義，）依着次列的順序刻記着。

一、Madhyama-grāma

二、Ṣaḍja-grāma

三、Ṣāḍava

四、Sādhārita

五、Pañcama

六、Kaiśika-madhyama

七、Kaiśika

各個調把所使用着的 svara （華言『聲』）和 nyāsa （終止音，華言『殺聲』『結聲』）都是明示着的。本來和中國七聲相似的印度七聲，是 sa ri ga ma pa dha ni， 但在碑文上還加了兩個聲便是 a ka， 全部要算是九聲。但也並沒有使用着九聲的全部，大抵是只用着其中的七聲或六聲。九聲之排列如次（據 Bhandarkar 氏：）

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
sa		ra	ga	a	ma		pa		dha	na	ka
羽		變宮	宮		商		角		變徵	徵	

sa = ṣaḍja, ri = riṣabha, ga = gāndhāra,

ma = madhyama, pa = pañcama, dha = dhaivata,

ni = niṣāda, a = antara, ka = kākalī.

ra = ri, na = ni 普通的用法本來是作 ri, ni 但該項碑文的七聲是與 a i u e 四母韻相結合，表示着特殊的意味的，故一體以 a 母韻表示。

印度七聲之音階，據 Bhārata 氏所說，ṣadja-grāma 與 madhyamagrāma 本有微細的差異，但與中國七聲相對應時，其差異可以蔑視。Bhārata 所說自 Sir William Jones 以來久爲人所誤解，到了 Bhandarkar 才糾正了舊解之謬誤。現在把新舊兩說的 ṣadja-grāma 之音程並與中國七聲相對照表解如次：

2 4 3 2 4 4 3 2*

舊 說	sa		ri		ga	ma		pa		dha		ni
新 說	ni		sa		ri	ga		ma		pa		dha
中國七聲	徵		羽		變宮	宮		商		角		變徵

(Stud. anc. Hind. Mus., pp. 185 seg.)

* 各聲間之亞刺伯數字表示印度的律 śruti 之數。

madhyama grāma 之 pa 是要低一律的（參看附錄。）

參看左列二書：E. Clements "Introd. stud. Ind. mus., p. 52.

A. H. Fax Strangways, "The Music of Hindostan" 1914, pp. 109—110.

此二家均是新說。

蘇祇婆所傳的印度調合於那一說呢？是與新說相符合的。

a，ka 二聲在中國無與之相適應者，但鄭譯採用了它們，稱之爲『應聲』（詳後。）這兩聲在轉調上是有用處的。（註一）

（註一） 七聲中的 ga 用 a 來替換時，可以轉成高五度（七律）的新調；新調中的 ni 用 ka 來替換時，可以轉成更高五度（七律）的新調。

碑文七調之諸聲有三種，有不含 a ka 二聲者，有僅含 a 者，有兼含 a ka 二聲者。用中國話來說時，是有黃鐘、林鐘、太簇三均之調。

碑文七調與那羅提式叉所言之七調大抵一致，下邊於碑文七調之各聲把中國七聲配合起來作爲表解，使之一目了然。（參照 Bhandarkar, "Kuḍ. inscrip.," pp. 229—230）

表中之均（旦）I II III 表示上述的三樣的七聲。I 不含 a ka，II 僅含 a，III 兼含 a ka 二聲。由

與此聲照應着的中國七聲，可以見到印度九聲，在三均之間是怎樣被使用着的。還有七調首之律僅限於二律，也是當得注意的。

九聲＼均	sa		ra	ga	a	ma		pa		dha	na	ka	
I	sa		ra	ga		ṁa		pa		dha	na		— a, ka
	羽		變宮	宮		商		角		變徵	徵		
II	ṡa		ra		a	ma		pa		dha	na		+ a
	商		角		變徵	徵		羽		變宮	宮		
III	sa		ra		a	ma		ṗa		dha		ka	+ a, ka
	徵		羽		變宮	宮		商		角		變徵	

• 符……印度均(且)首一商聲

Kuḍimiyāmalai 碑文七調

七調名	七調之聲									均(旦)	中國調	蘇祇婆調
1. Madhyama-grāma	羽	變宮	宮		商	角	變徵	徵		I	商調	
2. Ṣaḍja-grāma	羽	變宮	宮		商	角	變徵	徵		I	商調	
3. Ṣāḍava	商	角		變徵	徵	羽	變宮	宮		II	徵調	沙臘
4. Sādhārita	徵	羽		變宮	宮	商	角		變徵	III	宮調	娑陁力
5. Pañcama	商	角		變徵	徵	羽	變宮	宮		II	羽調	般贍
6. Kaiśika-madhyama	徵	羽		變宮	宮	商	角		變徵	III	宮調	
7. Kaiśika	徵	羽		變宮	宮	商	角		變徵	III	商調	雞識
碑文九聲	sa	ra	ga	a	ma	pa	dha	na	ka			

由右表可以見到七調中有三種是調首商聲，兩種是調首宮聲，一種是調首羽聲。調首商聲者商調，調首宮聲者宮調，調首羽聲者羽調。宮調以外，在中國是外來的。

七調中不含 a ka，僅以七聲而成的調，是 madhyama-grāma 與 ṣadja-grāma 兩調，調首 ma 是中國的商聲。ma 佔有着中國的宮聲那樣的主要的位置，故爾印度均和中國均，其性質不同。（註一）

（註一）近代以 sa 為首位，但在古時不然，是以 ma 為中心的。參看 Bhandarkar "Stud. Anc. Hind. Mus.," pp. 254—5.

把碑文七調和蘇祇婆七調比較時，sādhārita 與『婆陁力調』俱是宮調，kaiśika 與『雞識』俱是商調，ṣāḍava 與『沙臘調』俱是徵調，pañcama 與『般贍調』俱是羽調，各各是相一致的。這幾調的調名全是對譯，其餘的三調雖稍稍不合，然蘇祇婆調之出於印度樂調，斷無可疑。（註二）碑文之其它的三調，有兩項是商調，一項是宮調。與中國之角調、變徵調、變宮調相應的東西，在碑文中沒有記述。但據 Bhārata 所說，明明有可以和角調、變徵調、變宮調相比擬的東西。這三調要認為同是出於印度樂調，不會有什麼大錯。（註二）

（註一）Lévi氏在初以為七調中至少有（三）沙識＝ṣadja （六）般贍＝pañcama

（七）俟利箑＝vṛṣa（四）沙侯加濫＝ṣaha grama 表明着龜茲樂在術語與理論上均明顯地起源於印度。見 "Longue d. Koutcha," p. 352. 其後於法寶義林中始提示出七調碑與蘇祇婆調之親近。（同書一五六頁）伯希和氏繼起，遂保證蘇祇婆調之確爲印度調。（義林批評一〇四頁）

（註二） ṣadja grāma 與 madhyama grāma所屬之七聲各有與調首相當之作用，而成十四 mūrchanā（舊譯作『解』）撰集百緣經 吳月氏優婆塞支謙譯 乾闥婆作樂讚佛緣云『彈一弦琴，能令出於七種音聲，聲有二十一解。』梵文原典『解』字作 mūrchanā (T. S. Speyer ed., Avadānaçataka 〔Bibilotheca Buddhica 3〕, 1906, t. I, p. 95.)

第四節 蘇祇婆五旦之新釋

隋志：

『（蘇祇婆）七調又有五旦之名，旦作七調，以華言譯之，旦者則謂均也。其聲亦應黃鐘、太簇、林鐘、南呂、姑洗五均，已外七律，更無調聲。』

旦，有人以爲是 tāna 的音譯，但原語沒有中國的均字之義。（註一） 如非誤傳，恐怕

是應該尋求別的語源的。(參看附錄二十三項)

(註一) Courant, Essai his. mus. ch., p. 96, note 1.

五世紀的書 Pañcatantra 言古印度有 49 tāna 云。

碑文之調涉於三均，調首存於二律之任一律，已如前述，但蘇祇婆調是言有五旦即五均。五旦之復原一見似很容易，但有種種的問題介在着，想求一通乎隋唐二代有秩序的說明，在目前是很有些困難。我現在所考案出的一個假說也不免有一二處的難點，真實的解決還須得暫時保留。

(一)鄭譯的黃鐘、太簇、姑洗、林鐘、南呂五均與唐代的五商調之間有密切的關係，由五商調調首之位置可以得到五旦解釋之重要的暗示。印度樂調中，商調是中心已如前述，唐俗樂調中有有不據中國律名之特殊的時號者(此中道調一種疑是中國式)商調亦最佔多數(角調準據商調之名，七調碑中無角調，今從略。)有時號者，宮調二(沙陁、道，)羽調二(平、盤涉，)而商調則五(越、大食、雙、小食、水，)此可見俗樂中的商調之重要。(高大食以大食調爲準，高平，高盤涉以平調盤涉調

爲準。唐會要於俗樂時號凡有高字者皆從略。高字調乃第二次的，蓋鄭譯以後所增益，今亦從略。）凡有特殊時號的調大概本是印度樂調，以原有的高度化爲了中國樂調的。五商調調首之音程與鄭譯所言五均之律之音程完全一致，此可見五商調是由蘇祗婆時代連綿地傳衍了下來，而且令人想到他的五旦怕是或由五商調調首之五律，五商調之各各的七聲所構成的。現在以鄭譯五律與五商調調首之律相對照時。

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
鄭譯五律	林		南			黃		太		姑		
唐五商調調首	越調黃鐘商		大食調太簇商			雙調仲呂商		小食調林鐘商		水調南呂商		

鄭譯所謂『均』如不限是舊來的均之意義指五聲之首的宮聲所位，而同時

亦指商調之商、角調之角等所當之律，則右表爲正當。而且此表於五商調調首有五律被給與着，與印度以商聲爲首位的『旦』之本義相合。然而唐越調調首似當於當時的正律之南呂（黃鐘商之調首認爲南呂之解說詳後，）如不把唐正律視爲比譯律低二律，則越調調首無從與林鐘相應。如把譯之律與唐正律認爲同格，則越調調首高二律，不得不置諸南呂。這是和把所謂五律視爲宮聲首位的中國式的均之五律相同，因而五律便比五調首各低二律。

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
鄭譯五律	林		南			黃		太		姑		
唐五商調調首			越調		大食調			雙調		小食調		水調

（一）鄭譯的五律卽使認爲是當時施行的東西，究竟是玉尺律乎，鐵尺律乎，或清商律乎？隋書律歷志言『平陳後廢周玉尺律，便用此鐵尺律，』然則開皇七年在平陳之前是用的玉尺律。（周代於玉尺（保定中創成）之後已用鐵尺（乾德六

年平齊後蘇綽制定，）玉尺古，鐵尺新，尙有疑問。有言兩尺併用者）玉尺之黃鐘爲e^{I}，鐵尺則爲$\#f^{I}$。然而鄭譯律當是鐵尺律，其所言五均之律是當以此律爲準的。(註)

（註） 律歷志云『萬寶常所造水尺律，說稱黃鐘律當鐵尺南呂倍聲，』萬寶常傳云『寶常奉詔遂造諸樂器，其聲率下鄭譯調二律，』鐵尺律比水尺律高三律。寶常傳所言二律恐是二律半之意，隋時無與此類似之律，鄭譯之律爲鐵尺無疑。

又譯與蘇祇婆之關係在平陳以前，譯於樂議中提出此事，通典屬之於開皇二年，按以隋志當在七年以後（文在『高祖大怒曰我受天命七年，樂府猶歌前代功德耶？』之下，又高祖紀開皇九年紀事參照，）然則譯以鐵尺論均正屬當然。

鐵尺律之倍律林鐘是$\#c^{I}$，故越調調首，依前二表，如非是$\#c^{I}$，則當是$\#d^{I}$。唐貞元中驃國所貢獻的兩頭笛（其制於隋唐樂調解釋上大有貢獻，詳後）如是依當時的律尺——鐵尺（小尺），黃鐘商，越調調首則以$\#d^{I}$爲至當；如此，則鄭譯五均是可以解爲準據鐵尺律的中國式的均（宮聲首位。）

(三)隋之娑陀力調與唐之沙陀調同爲宮調，隋之般贍調與唐之般涉調同爲

羽調，更由其名稱之各相類似上看來，應該各歸於一調是無可疑的，但此等與唐之五商調在律上的關係是怎樣呢？這在關於調的高度中是最難的問題，結局是看把唐俗樂正調名（唐會要所錄）認爲『之調式』或『爲調式』便可以誘導出相反的二說。

第一、把蘇祇婆七調認爲表示着七調原樣之相互關係，七調調首並非同律，則婆陀力調比雞識調調首低二律，比般贍調調首低九律。雞識調如即大食調，則婆陀力調與越調調首相比，般贍與般涉完全一致。此相互關係與把唐俗樂調正調名解爲『之調式』者一致，與宋傳及日本所傳相符合。

隋	唐
婆陀力調	越調 沙陀調
雞識調	大食調
	雙調
	小食調
般贍調	般涉調 水調

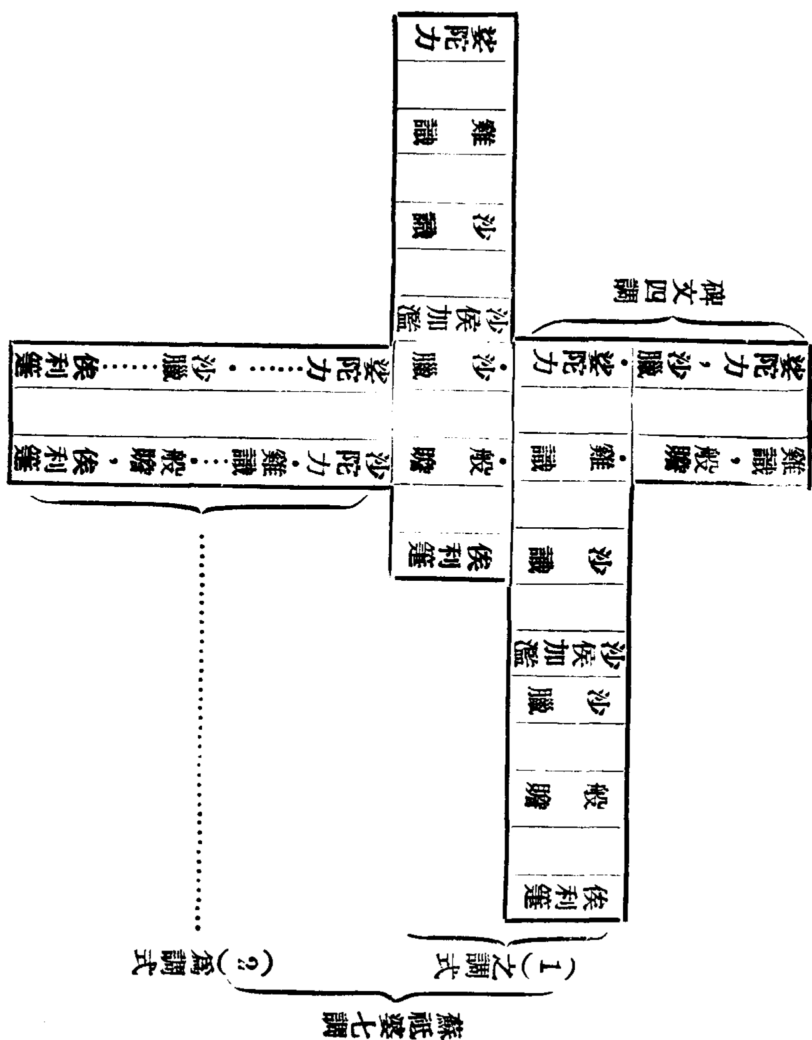
第二、把蘇祇婆七調認爲調首都是同律的七調，則婆陀力、雞識、般贍三調調首

同律之關係，在唐之沙陀、大食、般涉三調中也當得認定，這樣便和把唐俗樂正調名解爲『爲調式』的相一致、

在這兒且把七調碑引列來以檢查這兩說以那一說爲合於原義吧。

碑文七調中與蘇祇婆調名有關係者爲娑陀力、雞識、沙臘、般贍四調。此中雞識與般贍，調首同律；娑陀力與沙臘，調首俱低此二律。蘇祇婆七調如作第一說看時，則除娑陀力對雞識，沙臘對般贍以外，相差太遠。如作第二說看時，雞識般贍調首同律可無問題，而娑陀力與沙臘調首俱低二律則不相一致。碑文七調（其實只宮商徵羽四調）涉乎三均，調首之律配分於二律，蘇祇婆作第一說解，則七調皆當在一均之上，相互關係不同。是故，蘇祇婆調在化爲中國調之必要上怕是把原調改編過而使羅列於一均之上的，這層雖大有可能，然而亦難遽斷。因爲蘇祇婆調與碑文七調雖同爲印度系，但與碑文七調並非完全一致——角、變徵、變宮三調爲碑文所無，且蘇祇婆有五均而碑文則僅三均——兩者怕是同源而異流，調名與調之高度同爲蘇祇婆七調之原型者，恐尙別有所在。總之，其中是經過了龜茲的中介的，多少當得

有些變化。目前的吟味究竟以何說爲適當，殊難斷定。



把以上所說撮合起來時:

(1)蘇祇婆五旦與唐五商調所屬的五均有密切的關係。

(2)唐五商調之第一調——越調調首之律爲鐵尺律之南呂。

(3)唐俗樂正調名如解爲「之調式」時,沙陀調越調兩調首同律。其在隋代,與七調碑同樣,婆陀力調與爲越調之原型的 sadja-grāma, madhyama-grāma 調首同例,又雞識調與唐之大食調調首均爲同律。(如採「爲調式」說,則越調比沙陀調調首低二律。)

以此爲根據所考核出的蘇祇婆五旦之復原,有如下圖。

* 下表中有 * 符標示着的下截,表示鄭譯之原義如是以五律爲五商調調首時所有的情形。但此時則於隋唐樂調之間當視爲有二律之移動。

蘇祇婆五旦想像圖

		#c	d	#d	e	f	#f	g	#g	a	#a	h	c		
五旦		ni		sa		ri	ga		ṁa 5		pa		dha		
		ga		ṁa 1		pa		dha	ni		sa		ri	1	七調碑之三旦
			dha	ni		sa		ri	ga		ṁa 2		pa	2	
			ri	ga		ṁa 3		pa		dha	ni		sa	3	
			pa		dha	ni		sa		ri	ga		ṁa 4		
唐五商調 調首				ma 1 越 調		ma 3 大食調			ma 5 雙 調		ma 2 小食調		ma 4 水 調		
五均之律 (鐵尺律)		林		南			黃		太		姑				

	h	c	#c	d	#d	e	f	#f	g	#g	a	#a
五均之律 (鐵尺律)			林		南			黃		太		姑

碑文的三旦本應用着九聲，沒有用其它諸旦的七聲，但在這表中沒有用a與ka，故對於五旦各各排比了七聲。旦首常是當於ma（商聲）的。

又把蘇祇婆七調名與唐之五商、二宮、二羽併記起來列爲左圖，則五旦之理解會更加容易。（圖見次頁）

以五旦各旦之七聲爲調首時，在理論上本可以得到五七三十五調，但在實際上不知其然否。由唐代之二宮、五商、二羽之『時號』來推想時，就在蘇祇婆時代，如七調碑之二宮、三商、一徵一羽及唐代所用的角調之外，其它諸調，於理論以上曾否見諸實用，實是疑問。一旦如是宮、商、角、徵、羽五調，則五旦便只能得二十五調。而唐之五商調，又其同均之他調中各只二宮二羽是有『時號』的，由這個事實看來，原調之數似乎是愈見的少。

五旦

		#c	d	#d	e	f	#f	g	#g	a	#a	h	c
V	黃鐘均	徵		羽		變宮	宮		商		角		變徵
									雙調				
I	林鐘均	宮		商		角		變徵	徵		羽		變宮
				越調									
II	太簇均		變徵	徵		羽		變宮	宮		商		角
						平調			道調		小食調		
III	南呂均		變宮	宮		商		角		變徵	徵		羽
			侯利箑調	沙陀調 娑陀力調		大食調 雞識調		沙識調		沙侯加濫調	沙臘調		般涉調 般贍調
IV	姑洗均		角		變徵	徵		羽		變宮	宮		商
													水調
	鐵尺律	°林•	夷•	°南•	無	應•	°黃	大•	°太•	夾	°姑•	仲	蕤•

（I、II 兩均）驃國兩頭笛及日本篳篥之律度應之

°符：鄭譯所言五律

•符：驃國兩頭笛律

如作爲三十五調，則於五商調首之五律以外之律有調首者十有三。但依我的想像看來，怕本如七調碑所示（雖有角聲而不以爲調首）就是當於五商調首之律，其全部也不見得通被使用——因而其他的律不用說是不會通爲調首的——蘇祇婆調之總數怕連三十五調之半數都不及吧。後來由鄭譯所組成的十二均八十四調，雖宛然如在蘇祇婆的五均三十五調上加上了七均四十九調的一樣，但實際的情形不必一定如此。

七調碑雖有三均，而調首之律有二，此二律當於二商調首。蘇祇婆調依右表看來，除掉角調與二變調之外，其它也通於五商調首中之某一調的調首律相等。真是不可思議。七調碑之二律，蘇祇婆調之五商調首之五律，怕是印度龜茲樂之實用上的重要音（尤以越調調首之律爲最，）大約是以此等律調協絃樂器與鼓類之律的吧。隋志所謂『就此七調又有五旦之名，旦作七調』云者，或者怕如上所言，於五商調調首之五律上，其它七調各置其調首，餘外的律是不用爲調首的吧。若然，則蘇祇婆之一角二變之三調如不是把別均（五律之任一律得爲此三調首之聲）的東

西移到於南呂均，便是與宮商徵羽等調於同一律上有其調首。此點尙未明。

要之，由於標準的重要五音與五旦的關係之深切，隋唐間的燕樂調有使其嚴密地一致之必要，如無此必要，則解爲五旦卽五律之意亦可。

唐之黃鐘商越調居五商調之首位（觀其正調名自明）。越調所屬的五旦（印度式）之第一旦全與鄭譯雅樂律的鐵尺律之林鐘均相當，以越調調首的商聲（南呂）作爲龜茲樂之第一標準音。以此律爲宮聲者（卽南呂均）乃唐之太簇宮沙陀調，一名正宮。正宮是中國俗樂之中心。因而南呂律無論在龜茲在中國都算得是標準。然而在傳統上是以五商第一之越調所屬的林鐘均爲第一均（因爲在龜茲樂比較起宮聲沙陀調來是以商聲越調爲中心的，）其結果是生出了以此均首之宮聲（林鐘）亦可置爲中國俗樂標準律之思想。以鐵尺律之倍林鐘爲該律之黃鐘時，則得到比鐵尺律低五律之律，這是鄭譯學習龜茲律，使其樂調漢化時所誘導出的律（權稱之爲鄭譯俗律，）便是後來的唐代的古律之淵源。龜茲樂之標準律一經漢化而成爲唐代俗律，鐵尺律則作爲唐代之正律而被活用了（諸律之

關係詳見後章。)

	#c	d	#d	e	f	#f	g	#g	a	#a	b	c
鐵尺律	林	夷	南	無	應	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤
鄭譯俗律	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應
蘇祇婆律	無	應	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南

第五節　蘇祇婆七調名之原語

蘇祇婆所傳的七調，其梵語原名有過半數如上所述已有若干先覺把它們闡明了，但還有和這些有關係的調名以及舊有的異說，我在這兒要把它們類集起來，略略加以批判。

伯希和氏(Pelliot)於所著法寶義林批評中曾論及該當於碑文七調中的蘇祇婆調名等之音譯的當否。但今於兩者之音韻的類似以外既知有調性之一致，則

瑣碎的音韻之相異是可以等閑視的。

文中所用的一部分的資料之略稱:

敦煌＝敦煌石室遺籍佛曲。　日本＝日本所傳雅樂。

陳暘＝陳暘樂書　宋志＝宋史律曆志及樂志。

一　娑陀力（隋志）　婆陀力（遼志，宋志（律），通典，陳暘。）

沙陀（唐會要日本）　婆陀（敦煌）

「娑陀力」是七調碑的 sādhārita 的對譯，「沙陀」即「娑陀力」之略，足知「婆」是誤字，當以娑沙爲正。唐之沙陀調是正宮，即宮調。日本所傳雖業經後世之變革，然沙陀調曲中尙有保存其宮調之面影者，日本舊說，「沙陀」是沙陀國之調，那不用說是臆說。(註一) 日本所傳僞林邑樂曲(註二)以壹越，沙陀兩調爲主，或據此僞傳以爲日本之沙陀調爲林邑直系，與近世印度的 ṣadji 調實類似(註三) 其實日本的沙陀調是後來改變了的。

（註一）　高楠臨邑八樂（七九〇頁）曾論其非，參照法寶義林一五六頁。伯希和氏反對高楠

氏說，以爲大食調既來自大食（阿剌伯）則沙陀調因沙陀國（土耳其族）而得名，亦未使否認。如沙陀調名在沙陀國之出現（九世紀中葉以前）以前，其原語當求之於如 ṣaḍja 乃至 ṣaḍava 等與 ṣaḍ 有關聯之語。案沙陀調之名已見天寶十三年（八世紀中葉），且娑陀力與沙陀俱爲宮調，於娑陀力以外之類語求其爲宮調者殊難。此二者俱處於胡俗樂之中心的地位，其爲一揆毫無可疑。且大食調據余所見實與大食國無關，伯希和氏說不足信。

（註二） 俗傳聖武天皇代天竺僧婆羅門僧正菩提，林邑僧佛哲傳來林邑樂八曲，但毫無歷史的根據。當是在隋唐代由扶南地方傳入中國之樂，而當時的樂曲已亡。後世所稱爲林邑八曲者大約是日本製的林邑曲或唐樂中的胡曲。高楠林邑八樂沿舊說以爲古傳，今不從。津田左右吉關於林邑樂（東洋學報第六卷）則以爲僞。法國 P. Demiéville, "La Musique čame au Japon" (Etudes asiatiques, t. I, 1925) 參照，乃津田說之介紹增補也。

（註三） 高楠同書中（七九五——六頁）提出了一種假說，以爲沙陀是 sa ri ga ma pa dha ni 的音階之略稱，即是 sa+dha+ni（參看法寶義林一五六頁）。田邊尙雄氏又因爲與近世印度的 ṣaḍja grāma 相當，便直接以 ṣaḍja grāma 第一調 ṣaḍjī 爲沙陀調。（田邊『論印度樂律與林邑樂的沙陀調之關係』——東洋學藝雜誌三十五卷）向達氏也和田邊氏相類，以爲沙陀＝ṣaḍja（七調考原。）但唐的沙陀調出自隋的娑陀力，本是宮調，原名都

已經判明了，這些學說不用說是該遺摒棄。

二　雞識（隋志通典）　　稽識（宋志（律））

乞食（日本，敦煌）　　大乞食（陳暘）

大食（唐會要，宋志，遼志，日本）　　小食（唐會要，宋志，遼志）

小植（唐書驃傳）　　大石、小石（琵琶錄，宋志，夢溪筆談，日本）

乞食與雞識音相近，兩調又可認爲同是一均的商調，故爾乞食也一定是七調碑之 Kaiśika 之異譯。日本舊說以『大食』爲大食國（Tajik）之調，（註四）實則大食或大石即大乞食之略，同是雞識的異稱，因異均的商調中有小食（小石，）故加大字以示區別，『大』不外是大小之大。識、食、石三字音相近，此等調名是有密切的關係的。大食者大（乞）食，大石者大（乞）石，同樣則小食者小（乞）食，小石者小（乞）石也。

（註四）　大日本史禮樂志『按唐書大食本波斯地，此調蓋出於此，故名。食一作石，音通。』高楠臨邑八樂七九〇頁參照（參看法寶義林一五六頁。）

Courant 氏亦云大食調卽大食國之調似屬可信，但小食調則不知當作何解。(Essai hismus. ch. p. 118) 伯希和氏更深信大食調出於大食而不疑。

又關於乞食，大日本史有異說。言「乞食調疑歇指調，卽林鐘商南呂也。」註云「狛氏所傳猗蘭翠譜有碣石調他無所見。碣石乞食音亦近，疑乞食之轉也」又日本所傳於大食調曲之外尙有乞食調曲，二者似有多少區別，未能詳。

三 沙識（隋志，通典，宋志（律））涉折（陳暘）

沙識與涉折，聲同是角聲，調同被認爲角調，而字音亦略相近，大抵是由同一語原來的。Lévi 氏以爲沙識 = ṣaḍja（註五），但調之性質有異。

（註五） Lévi, "Langue d. Koutcha," p. 352 伯希和氏云金剛頂經略出經（沙臘項參照）之「破音」或卽此。

四 沙侯加濫（隋志，通典）

Lévi 氏解爲 saha grāma（註六）七調碑裏面有 ṣaḍja-grāma，法寶義林以此當之，但調之性質不一致。

（註六）　同註五。伯希和氏以爲加濫爲 grāma 之音譯甚適，但 dja 譯爲俟則不可。（譯者案俟殆倈字之誤與 dja 音相近。）

五　沙臘（隋志通典宋志（律））　婆臘（陳暘）　灑臘（金剛頂經略出經）

沙臘卽七調碑 sāḍava 之對譯，中亞地方 d→l 是不稀罕的事。（Pelliot, ibid, p. 102）婆字不用說是字誤，當以沙，娑爲正。

金剛頂經瑜伽中略出念誦經（大唐南印度三藏金剛智譯）卷四有『灑臘』，言『其讚詠法，晨朝當以灑臘音韻（卽 sāḍava）午時以中音（卽 madhyama），昏黃以破音（原語未詳，）中夜以第五音韻（卽 pañcama）讚之。』（註七）灑臘自是同語之異譯。

（註七）　法寶義林九七頁參照。

六　般贍（隋志通典（宋史律歷志作「般瞻」））

般涉（唐會要，敦煌，宋志（樂）陳暘）　盤涉（日本）

蘇祇婆般贍調，日本般涉調，都是認爲同均的羽調，同是七調碑 pañcama 之對

譯自無疑。(註八)高楠氏舊說，謂日本『般涉』疑是 Panjab（印度五河地方）之樂調，難以信從。(註九)

（註八） 般贍＝Pañcama 說，高楠．Courant．Lévi．田邊．向氏等均主張之。高楠臨邑八樂；Courant, Essai his. mus. ch., p. 96, note 4; Lévi 同前；田邊東洋音樂史；向達七調考原。又法寶義林一五六頁參照。

（註九） 高楠臨邑八樂七九〇頁，法寶義林一五六頁。伯希和氏云波斯語 Panjāb 於唐宋時代未出此對比殊不合。又云此譯語當有中亞的中間型。(Pelliot, ibid., p. 97)

七　俟利箑（隋志）　俟利萐（宋志（律））

隋志謂『華言斛牛聲』，遂有 ṛṣabha（註十）vṛṣa（註十一）vṛṣabha（註十二）等之比擬。此三語通是牡牛之意。

（註十） Courant 同上。伯希和氏以此說爲甚是。(Pelliot, ibid., pp. 103—4)案 ṛṣabha（略稱爲 Ri）乃印度七聲之一。

（註十一） Lévi 同上。

（註十二） 法寶義林一五六頁。

第六節　蘇祇婆調卽龜茲調乃唐代燕樂調之源

蘇祇婆七調出自印度樂調已如上述，但乃龜茲樂調也無可疑。(一)蘇祇婆是龜茲琵琶工(隋志。)(二)龜茲受印度文化之感化特著(大唐西域記，)(註一)龜茲音樂也是印度系毫不足異。(三)在唐代胡樂中，最爲有力的龜茲部之樂調是與俗樂調相同。(見唐書、通典、唐會要等書，詳後。)(四)遼史云『四旦二十八調蓋自九部樂之龜茲部出。』

(註一)　西域記云『屈支國文字取則印度，粗有改變。伽藍百餘所，僧徒五千餘人，習學小乘教說一切有部。經教律儀，取則印度。其習讀者卽本文矣。』

向達氏便極力提說着秦漢以來龜茲文化與印度之關係之緊密(七調考原)。

蘇祇婆調中，與唐燕樂調在調名(時號)調性(宮、商、羽)上保持着親誼的，有婆陁力(唐沙陁，)般贍(唐般涉)雞識(唐乞食、大食＝大乞食)之三種。其它諸調，不幸隋代文獻缺如，來歷不詳，難以一一對照，但要把唐之二十八調認爲是

胚胎於隋以來之龜茲部之樂調，大抵是不會錯的。又諸調之高卽來自印度或龜茲的原調固有的高，也約略無可疑。

唐代燕樂諸調，除開清商一部而外，大抵是用着由這龜茲樂調所派衍出來的東西。龜茲樂調是唯一的存在，其它的在今日是無從稽考了。以龜茲樂調爲唐燕樂調之原型或母胎，決不會是不妥當的。

第七節　蘇祇婆調與伊蘭樂調的關係之有無

蘇祇婆七調不僅名稱是來自印度，而且調的性質也來自印度樂調，已無可疑。但在印度之外，有沒有西域文化之重大要素的伊蘭(Iran, Eran以波斯爲盟主)分子混入的痕跡呢？關於這一點，在樂調上很難斷言。七調碑所錄的是琵琶樣的四絃樂器之調，印度也有四絃琵琶此外尚有他證。蘇祇婆所用的胡琵琶（蓋龜茲琵琶）恐亦四絃四柱。（後章參照）但由樂論上說來，四柱琵琶之起源與其求之於印度，無寧求之於波斯，而從遙遠的古代以來印度波斯兩文化之接觸早已是開始

了的，在音樂上兩者也有相類似的部分沒有什麼的不可思議。(註一)四絃四柱琵琶在印度樂調上也被應用而調和了，那是不足驚愕的。(註二)

(註一) C. Forsyth ("A History of Music") 以為印度音樂之形式，大部分是由亞剌伯音樂傳來。

(註二) 由印度樂論之二十二律所生出的七聲，與唐琵琶之柱聲並不嚴密地一致，不過理論之實用究竟到了怎樣的程度殊屬不明；而和伊蘭樂論之諸聲之一致點大概是可以看出的。

比探討和蘇祇婆同時代的印度樂調還要更加困難的是波斯樂調。珊瑳朝代行使着七種的調是由亞剌伯史家麻索烏提 Mas'ûdî 所記錄着的，但在調名以上其實際無從得知。又在 Khusrau II 時代，有應着三十日考案出了三十調之史話，其詳細也不明。(註一) 這些樂調中大約有些調子是和印度的有些調子相類似罷。安國樂與康國樂是被認為伊蘭系的，六朝時代在這兩樂之外有同系的音樂之東遷，有充分的可能。然在移入中國之後與印度樂調混淆了起來，當於宮調的混入宮調，當於商調的混入商調，於是用着印度樂調名的龜茲樂之優越遂於中國樂調名中拒

絕了伊蘭系者之侵入。故爾在唐樂的『時號』中，其特殊者只是梵語之音譯乃至意譯。不過伊蘭系之樂調總得有些是在什麼地方混存着的。樂器樂調以外，唐代樂曲中有些彷彿是梵語以外的西域語，在唐會要天寶十三年所改名的樂曲裏面可以見到。(註二)

（註一） A. Christensen, "L'empire des Sassanides," 1907, p. 104. C. Huart, "Musique persane" (Encyclopédie de la musique: Histoire, t. V,) p. 3065.

（註二） 小食調曲『蘇羅密』改爲『昇朝陽』，由朝陽看來，蘇羅解爲蘇利耶 Sūrya（太陽，日天之意）似亦無所不可。但朝陽寧是『密』字之意解。宿曜經（不空譯，楊景風註）云『日曜太陽胡名「蜜」mihr 波斯名曜森勿，天竺名阿儞底耶 (āditya = sūrya)』經中所謂『胡』乃指粟特。S. Lévi『龜茲國語與其研究之端緒』（現代佛教第四卷三十八號）四十九至五十頁參照。又會要所錄中有稱爲某某胡歌者，其原語之復原殊難，就中當有基於粟特等伊蘭系之語者。例如『蘇莫遮』其原語雖不明，但此樂劇出於伊蘭地方爲無疑。向達『唐代長安與西域文明』六十五至九頁參照。

結局是中國樂調上的伊蘭影響爲印度樂之光輝所蔽，沒現出表面上來。伊蘭影響自然不能夠說是完全沒有，而蘇祇婆所傳由其調名與調的性質說來，雖明白地是印度系，但是否完全一致也難斷論。多數的印度文化是由伊蘭人的中介稍稍伊蘭化了然後傳入中國的，這種的痕跡屢屢爲學者間所指陳，在音樂上是否也有這同樣的現象，是否在龜茲樂調中已經可以看出伊蘭化的片影呢？像琵琶那樣被稱爲唐代燕樂器之中心的樂器，在唐時於其音制理論上，比較起和印度的來寧是和伊蘭系之亞剌伯樂理嚴密地一致，要認爲在印度樂調之採用時多少加添了些伊蘭化也未嘗不可能。（唐琵琶與亞剌伯琵琶之柱聲比較表詳後。）不過印度琵琶之實際是否使用着和理論一致的聲也還是疑問。關於這一層是不好作怎樣的斷案的。總之唐樂上所受的伊蘭影響之有無是應該留待將來的一個問題。

王光祈氏以胡琵琶與阿剌伯琵琶之類似爲根據斷言周隋時代之『西域各國音樂實在亞剌伯波斯音樂文化勢力範圍之下』（中國音樂史上册第一〇八頁，）但以龜茲言則印度音樂文化之感化卻強大，今由蘇祇婆七調之研究已經得到了闡明，王說是不能不加以補正的。

第三章　龜茲樂調的影響之片影

第一節　中國樂調觀念之變更

龜茲樂調給與中國音樂的影響是有種種的，但其中當以使中國傳統的調的觀念之變更爲最。中國古時一均中之七音其宮聲以外者不以爲調首，因而調與宮調不外是同意語，但其後宮聲以外的六聲都可以爲調首而成爲調了。那種思想之被涵養了出來的，當是龜茲樂輸入的影響。那不一定便是周隋代蘇祇婆鄭譯等少數人所創，大約是在六朝或其稍前隨胡樂之輸入而徐徐地生育了出來的東西，但蘇祇婆鄭譯輩特有偉功，是可以說的。(註)

(註)　南朝所傳清商三調（瑟調、清調、平調）中，相傳清調以『商爲主』（魏書一〇九樂志陳仲儒所言）南傳雖不明，然旣有商調，則足爲淸樂胡化之一證。

第二節　鄭譯琵琶八十四調

蘇祇婆調雖止於五旦（均）但理論地發展起來，十二均全部都可以應用。鄭譯用琵琶來嘗試了，創出了一均七調，十二均八十四調。

隋書音樂志云：

『譯遂因其所捻琵琶，絃柱相飲爲均。推演其聲，更立七均。合成十二，以應十二律。律有七音，音立一調，故成七調。十二律，合八十四調。旋轉相交，盡皆和合。仍以其聲考校太樂所奏，林鐘之宮，應用林鐘爲宮，乃用黃鐘爲宮；應用南呂爲商，乃用太簇爲商；應用應鐘爲角，乃取姑洗爲角。故林鐘一宮七聲，二聲並戾。（沫若案「二聲」當作「聲聲」，二乃重文衍，形近而誤。）其十一宮七十七音，例皆乖越，莫有通者。』

隋代於譯之外提倡八十四調說者尙有萬寶常。陳澧疑鄭出於萬，於事或然。余

今據隋志以探究蘇祇婆鄭譯所傳之龜茲樂調之消息爲眼目，暫置不論。

唐祖孝孫之八十四調不用說是鄭譯萬寶常等前人遺志之再興，但於調律及其他是當有相異之處的。譯之律乃依琵琶絃，孝孫之律乃用管。孝孫調乃雅樂調，今亦不說。

關於蘇祇婆調之律已由唐代之俗樂調得其比定，鄭譯八十四調也準據着琵琶，不外是蘇祇婆七調之增補，當然是準據着同一的律，與雅樂律沒有直接的關係。鄭譯之新律表示着對於太樂之律要低五律，隋唐俗樂律認爲與此相同時，則所謂太樂律可比於鐵尺律。

第三節　應聲與勾字

由蘇祇婆原調之研究所得到的副產物，是『勾』字應聲說。隋書音樂志云『（鄭譯）又以編懸有八，因作八音之樂，七音之外更立一聲，謂之應聲。』這種意

義的『應聲』是爲前後典籍所不見。(註) 在宮商角徵羽變宮變徵之外再加一聲，決不是單應八音之名而取的名目，假使我的推想是不錯時，鄭譯是把印度樂調所用的 a (antara) 與 ka (kākali) 那樣的兩聲，從蘇祇婆學習來應用了的。

（註） 此外如宮對淸宮之類，聲之相應者亦謂之應聲。夢溪筆談云『琴瑟絃皆有應聲，宮絃應少宮，商絃卽應少商，其餘皆隔四相應。』朱載堉之所謂『應』亦如此（參看律呂精義。）但此自有別。

應聲之名稱後來廢了，但在字譜中是殘存着的，而且在胡樂器中還往往用着應聲之律，可證鄭譯所言不單是一片的空談。應聲之位置在宮與商之間。隋志大業中刪定樂曲一百四曲中，有宮調黃鐘，應調大呂，商調太簇，應調和應聲有關係，而且暗示着它的位置。因此可知應聲是以大呂爲正位。

利用應聲時，五度（七律）的轉調便可以辦到，也可以把當於八聲（七聲加上應聲）的八律通於二均。把應聲當成變徵看時，則徵當於宮，就這樣便可以通於二均。例如黃鐘、林鐘之七聲。這二均之關係在唐貞元中驃國所貢獻的兩頭笛以及

日本所傳的九孔篳篥之律制上（律制詳後）可以見到，在胡樂中並不稀罕，認爲鄭譯是由蘇祇婆學來，要算是穩當的見解。

十二律	黃	大	太		姑		蕤	林		南		應
黃鐘均	宮		商		角		變徵	徵		羽		變宮
林鐘均一		變徵	徵		羽		變宮	宮		商		角
林鐘均二		應	商		角		變徵	徵		羽		變宮
鄭譯八聲	宮	應	商		角		變徵	徵		羽		變宮

在字譜上『應聲』是當於『勾』字。那是由字譜所有的音程關係上可以知道的，但其結果是古來多有問題的『合』字，究竟是宮聲或徵聲的，便可以決定下去。『合』字者徵聲，林鐘爲其正位。

林	夷	南	無	應	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤
合		四		一	上	勾	尺		工		凡
徵		羽		變宮	宮	應	商		角		變徵

宋人以『合』字爲黃鐘，清人淩廷堪以『合』字爲黃鐘徵聲，今以應聲之位置爲根據，知道二說均非。然而應聲不固執於大呂，如是移行於蕤賓時，則可成爲『合』字黃鐘徵聲。

黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應
合		四		一	上	勾	尺		工		凡
徵		羽		變宮	宮	應	商		角		變徵

韓邦奇律呂通解和淩廷堪燕樂考原（註一）都主張『勾字低尺』，這也是錯誤了的。韓氏等在把燕樂十字譜和七聲相配的時候，對於勾字找不出所當配的聲，遽爾爲此說。這兩家都不曾注意到鄭譯所說的『應聲』上來。

唐之七角還含有疑問，依仁宗景祐樂髓新經及沈括夢溪筆談所示，宋之七角不是正角，而是變宮位的角調。借宋人之言可一名爲閏。（註二）閏不外是由應聲之使用所導引出的五度（七律）關係之異均上的正角。例如黃鐘閏是與黃鐘均成五度關係的林鐘均之正角。

（註一）燕樂考原云「案遼史所云五凡工尺上一四六勾合十聲內，四字卽低五字，合字卽低六字，勾字卽低尺字，其實只七聲也」

（註二）宋人所謂閏，頗不一致。宋史（一二八）房庶說「當改變徵爲變羽，易變爲閏。」又宋史（一二九）政和七年左旋右旋七均之法以閏徵閏宮代替着變徵變宮，以變宮位之角聲爲閏者，見張炎詞源。其所謂「黃鐘閏」乃黃鐘之閏之意，以應鐘爲角聲者也。宋史（一四二）所載蔡元定燕樂書所言俗樂七聲頗異，當作別解。其中亦有閏。謂「一宮二商三角四變爲宮，五徵六羽七閏爲角，五聲之號與雅樂同。惟……變宮以七聲所不及，取閏餘之義，故謂之閏。……俗樂以閏爲正聲，以閏加變，故閏爲角而實非正角。」（王光祈氏之解說參看中國音樂史上册一二四頁以下。但在論隋唐之俗樂調上，是不妨用雅樂式之七聲的。）本書依詞源以變宮位之角聲爲閏或閏角。

第四章　唐代之燕樂

去隋而入於唐，雅俗樂以更淆混着的姿態，展開在我們的眼前。唐代並不是沒有雅樂。唐初沿用隋樂，其後祖孝孫張文收等前後定雅樂，其樂調與龜茲調亦不無關係，而當代的龜茲樂之盛隆更促進了俗樂的勃興，高宗立部伎之破陣樂（更名爲七德）慶善樂（九功）上元樂作爲三大舞，竟以俗樂系的燕樂侵入了雅樂之領域。

唐代是諸樂之大成期。燕樂、立坐部、散樂等都是繼承着前代的俗樂之流，於清樂之外大抵都是用着由龜茲樂調演化出來的俗樂諸調。（註一）隋氏以來，胡樂並不限於龜茲樂一種，但移入了中國樂調的胡樂大抵爲龜兹樂調所掩蔽，可以和宮調相比的作爲宮調，可以和商調相比的作爲商調，大都混入了由龜茲樂調所組織着的俗樂諸調之中。故爾當時的胡調卽是俗樂調，通典一四六云『自周隋以來，管絃雜

曲將數百曲，多用西涼樂，鼓舞曲多用龜茲樂，其曲度皆時俗所知也。』

（註一）　在天寶年代，似乎清樂曲也移入了俗樂調，唐會要天寶十三年改名樂曲中林鐘角曲堂堂本是清樂曲中所有的；又日本所傳唐樂（用唐俗樂調）有玉樹後庭花，泛龍舟，這兩曲也本來是清樂。怕是傳入日本以前已經用了俗樂調罷。（泛龍舟是白明達所造，恐與龜茲樂有關係。）再據唐會要，知天寶年代的清樂，立坐部伎，法曲等所屬諸曲都用着共通的俗樂調。這表示着『道調法曲與胡部新聲合作』的眞相之一面。

唐時燕饗樂所用的胡樂，除高昌樂一部之外，均已爲隋世所用。通典一四六云，『讌樂。武德初未暇改作。每讌享因隋舊制，奏九部樂，一燕樂、二清商、三西涼，四扶南、五高麗、六龜茲、七安國、八疎勒、九康國。至貞觀十六年宴百寮，奏十部。先是高昌平，收其樂付太常；至是增爲十部伎。……其後分爲立坐二部。』

唯九部樂之次第與內容亦與隋略異，隋之九部樂乃清樂西涼龜茲天竺康國疎勒安國高麗禮畢（隋書音樂志；）唐以扶南代天竺，其樂本是同系，一之燕樂則

九之禮畢也。禮畢卽文康伎，隋志云：

『禮畢者本出自晉大尉庾亮家，亮卒，其伎追思亮，因假爲其面，執翳以舞，象其容，取其謚以號之，爲之謂文康樂。每奏九部樂終則陳之，故以禮畢爲名。其行曲有單交路，舞曲有散花，樂器有笛、笙、簫、篪、鈴槃、鞞、腰鼓等七種，懸爲一部。工二十二人。』

觀此可知乃清樂系，入唐則改名爲『燕樂』而首奏之。新唐書禮樂志云『燕樂、高祖卽位仍隋制設九部樂。燕樂・伎樂工舞人無變者，』九部既因仍隋制，則狹義的燕樂可知卽是隋之禮畢若文康。因是清樂系，故唐以之冠於清商之上，與胡部別爲類聚也。

狹義的燕樂後有增益，新唐書禮樂志云。『高宗卽位，景雲見，河水清。張文收採古誼（沐者案宋史樂志載和峴言『採古朱雁天馬之義』）爲景雲河水清歌，亦曰燕樂。……舞分四部，一景雲舞、二慶善舞、三破陣舞、四承天舞。』此在坐部伎中。

狹義的燕樂又有法曲之名。舊唐書音樂志云：

『（開元中）太常舊相傳有宮商角徵羽讌樂五調歌詞各一卷，或云貞觀中侍中楊仁恭妾趙方等所銓集，詞多鄭衞，皆近代詞人雜詩，至縚（太常卿韋縚）又令太樂令孫玄成更加整比爲七卷。又自開元已來，歌者雜用胡夷里巷之曲，其後孫玄成所集者，工人多不能通，相傳謂爲「法曲」。……其五調法曲，詞多不經。』

新唐書禮樂志謂法曲起於隋，言：

『初隋有法曲，其音清而雅，其器有鐃、鈸、鐘、磬、幢簫、琵琶，琵琶圓體修頸而小，號曰「秦漢子。」蓋絃鼗之遺制，出于胡中傳爲秦漢所作。其聲金石絲竹以次作。隋煬帝厭其聲澹，曲終復加解音。玄宗旣知音律，又酷愛法曲，選坐部伎子弟三百教於梨園，聲有誤者，帝必覺而正之，號皇帝梨園弟子。宮女數百亦爲梨園弟子，居宜春北院梨園法部。更置小部音聲三十餘人。……文宗好雅樂，詔太常卿馮定采開元雅樂，制雲韶法曲及霓裳羽衣舞曲。雲韶樂有玉磬四虡、琴、瑟、筑、箎、簫、籥、跋膝、笙、竽，皆一，登歌四人，分立堂上下，童子五人繡衣

執金蓮花以導，舞者三百人。……樂成，改法曲爲仙韶曲。』

其實當言濫觴於隋，實唐所新製也。唐會要云：

『文宗開成三年改法曲爲仙韶曲。按法曲起於唐，謂之「法部。」其曲之妙者其破陣樂，一戎大定樂，長成樂，赤白桃李花。餘曲有堂堂、望瀛、霓裳羽衣、獻仙音、獻天花之類，總名法曲。』

法曲由所用樂器及有清樂曲之堂堂觀之，確是清樂系；然又有與坐立部伎同名之破陣樂大定樂等，蓋乃利用清樂器以演奏新聲，實清樂之胡俗樂化。

清商即清樂。通曲一四六云『清樂者，其始即清商三調是也。並漢氏以來舊曲。……屬晉朝遷播，夷羯竊據，其音分散。苻永固平張氏於涼州，得之。宋武平關中，因而入南，不復存於內地。及隋平陳後獲之。……微更損益，去其哀怨者，而補之以新定呂律，更造樂器，因置清商署，總謂之清樂。……隋室已來日益淪缺。……樂用鐘一架、磬一架、琴一、三絃琴一、擊琴一、（三絃以下七字原作『一絃琴一』，此據舊唐書校改）

瑟一。秦琵琶一、臥箜篌一、筑一、箏一、節鼓一、笙二、笛二、簫二、箎二、葉二、歌二。自長安已後，朝廷不重古曲，工伎轉缺，能合於管絃者唯明君、楊伴、驍壺、春歌、秋歌、白雪、堂堂、春江花月等八曲。』

承清樂之流而終至胡樂化者尚有所謂道調。

道調之名起於老子之所謂『道』。唐書禮樂志云『高宗自以李氏老子之後也，命樂工製道調。』(註一)

玄宗時增廣之。同志云『帝(玄宗)方寖喜神仙之事，詔道士司馬承禎製玄真道曲，茅山道士李會元製大羅天曲，工部侍郎賀知章製紫清上聖道曲。太清宮成，太常卿韋縚製景雲、九真、紫極、小長壽、承天、順天樂六曲，又製商調君臣相遇樂曲。』景雲以下諸曲唐會要於天寶十三年與坐立部胡俗樂曲同列於沙陁調(俗樂調)曲中，同年又有『道調法曲與胡部新聲合作』之詔，會要曲目與此詔相表裏。然則至少在天寶年代道調也明明是用了俗樂調的。

(註一) 唐會要天寶十三年改名樂曲，林鐘宮時號『道調，』其名之由來疑與此有關。

立坐部伎者舊唐書音樂志云：

『高祖登極之後，享宴因隋舊制，用九部之樂。其後分爲立坐二部。（註）今立部伎有安樂、太平樂、破陣樂、慶善樂、大定樂、上元樂、聖壽樂、光聖樂凡八部。……自破陣舞以下皆雷大鼓，雜以龜茲之樂，聲振百里，動蕩山谷。大定樂加金鉦，惟慶善舞獨用西涼樂，最爲閑雅。破陣、上元、慶善三舞皆易其衣冠，合之鐘磬，以享郊廟。……安樂等八舞聲樂，皆立奏之，樂府謂之立部伎，其餘總謂之坐部伎。……坐部伎有讌樂、長壽樂、天授樂、鳥歌萬歲樂、龍池樂、破陣樂凡六部。……自長壽樂已下皆用龜茲樂。……惟龍池用雅樂而無鐘磬。』

（註）文獻通考（一四六）云『玄宗時分樂爲二部，堂下立奏謂之立部伎，堂上坐奏謂之坐部伎』然高宗儀鳳二年太常卿韋萬石奏中已有立部伎之名，又記其曲。（唐會要三三參照。）

坐部伎中的讌樂卽張文收所造者。凡坐部伎中之樂均爲高宗以後之新樂，最被尊重。白居易樂府詩立部伎云：

『……太常部伎有等級，堂上者坐，堂下立。堂上坐部笙歌淸，堂下立部鼓笛鳴。笙歌一聲衆側耳，鼓笛萬曲無人聽。立部賤，坐部貴，坐部退爲立部伎，擊鼓吹笙和雜戲。立部又退何所往？始就樂懸操雅音。……』

散樂，舊唐書音樂志云：『散樂者歷代之有，非部伍之聲，俳優歌舞雜奏。』又云『大抵散樂雜戲多幻術，幻術皆出西域，天竺尤甚。……歌舞戲有大面、撥頭踏、搖娘、窟𥖏子等戲。』後世戲劇萌芽於此。宋元以來其劇的分子特別發達，導誘出了近代戲劇。

第五章　燕樂二十八調

胚胎於龜茲樂調的燕樂調，其典型者以唐代二十八調爲最。新唐書禮樂志云：

『凡所謂俗樂者二十有八調。正宮、高宮、中呂宮、道調宮、南呂宮、仙呂宮、黃鐘宮、爲七宮。越調、大食調、高大食調、雙調、小食調、歇指調、林鐘商、爲七商。大食角、高大食角、雙角、小食角、歇指角、林鐘角、越角、爲七角。中呂調、正平調、高平調、仙呂調、黃鐘羽、(羽疑調字之誤) 般涉調、高般涉、爲七羽。皆從濁至清，迭更其聲。下則益濁，上則益清。漫者過節，急者流蕩。其後聲器寖殊，或有宮調之名，或以倍四爲度，有與律呂同名而聲不近雅者，其宮調乃無夾鐘之律。燕設用之。』

唐會要云：

『天寶十三載七月十日，太樂署供奉曲名及改諸樂名。太簇宮時號沙陁

調。太簇商時號大食調。太簇羽時號般涉調。太簇角。林鐘宮時號道調。林鐘商時號小食調。林鐘羽時號平調。林鐘角。黃鐘宮。黃鐘商時號越調。黃鐘羽時號黃鐘調。中呂商時號雙調。南呂商時號水調。金風調。』

隋代俗樂調，見諸實用的調數不明，在理論上當有八十四調，但不見得是全盤見諸實用的。

唐之俗樂調，唐書稱爲宮商角羽二十八調，其實宮商角徵羽各七調，通共三十五調當是見諸實用的，大約其後七徵調滅亡。故成爲了二十八調的罷。（宮商角徵羽讌樂五調參照前引舊唐書音樂志，法曲項。）

又隋代樂調之俗稱雖不明，但唐代二十八調之名大抵是由隋代承繼下來的。因爲有左列的數種和蘇祇婆七調有近親的關係。

一　沙陁與娑陁力　兩者都是宮調，且以俗樂之黃鐘爲調首。

二　大食（大石）與雞識　兩者都是商調，調首律之關係亦同。大食當是大乞食之略，乞食者雞識之異譯也。大食又稱爲大石。同様，小食當是小乞食之略，小食一

稱小石，唐書驃傳又稱爲『小植』。小食比大食高四度（五律，）就在印度樂調中，兩者也一定是有關係的。

三　般涉與般贍　兩者都是羽調，調首律之關係亦同。

此外高大食，大食角，高大食角，小食角，高般涉調之名均二與三之派演。歇指調當是胡語，更恐怕是梵語，但目前難於比定。(註)

（註）大日本史禮樂志云『乞食調疑歇指調，即林鐘商南呂也』。乞食歇指音雖相近，然亦難於遽定。

越調唐書驃傳作『伊越調』日本所傳稱『壹越調』。或者怕是胡語。(註一)其它不帶中國律名的調名——如雙調(註二)平調(註三)（一作正平調，）水調等——怕都是梵語的意譯罷。

（註一）法寶義林（一五六頁）以爲『壹越』是吐魯番附近 Idiqutshari 地方之調。伯希和氏以此地名乃極近代之物，比擬不倫。又云伊越之伊殆是伊州(Qomul)。(Pelliot, ibid p. 98) Courant 氏云越之語義雖不明，疑是某種運指法。歇指之稱恐亦然。(Essai his. mus. ch.,

p. 119)

（註二）法寶義林（一五六頁）以雙調為印度之 dvipadi 又以水調為印度之 rāga sindhuka 但二解恐不確。

（註三）清樂三調之一亦有『平調』，玉海引魏書樂志云『平調以羽為主』，若然則不無關係。但現行本魏書作『以宮為主』恐誤。

唐會要天寶十三年改名樂曲之諸調中，正名與時號並記者有宮調二（沙陁調、道調）商調五（越調、大食調、雙調、小食調、水調）羽調三（平調、黃鐘調、般涉調。）此外，又有宮調三（仲呂宮、南呂宮、黃鐘宮），羽調二（仲呂調、黃鐘調）由其律名可以判定其位置，與前者相合可得十五調。尚有一羽調（高平調，）宋人又稱為南呂調。如所傳確實，則當更加一調。又有二角調（太簇角，林鐘角）但角調之位置有二說，尚未能定。

一　宮調

『太簇宮時號沙陁調』

『林鐘宮時號道調』

沙陁調亦稱正宮，其調首如以爲俗樂之黃鐘，則應當有比之低二律的黃鐘，卽黃鐘宮之所在。同樣，仲呂宮，南呂宮，也都要比俗律的仲呂南呂低二律。（以下所表列者專用『之調式』後章附有『爲調式』的二十八調表；可參照。）

古律	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應
俗律	無	應	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南
五宮	黃鐘宮		太簇宮沙陁調			仲呂宮		林鐘宮道調		南呂宮		

其它二宮調，據北宋所傳，則高宮當古律夾鐘（宋大呂），仙呂宮（註）當古律無射（宋夷則）。

（註）　羽調有仙呂調。Courant 氏云仙呂之名恐亦有道教之含義。(Essai his. mus. ch.,

p. 119)

二 商調

『黃鐘商時號越調，』（驃傳『黃鐘商伊越調，』日本壹越調）
『太簇商時號大食調，』
『中呂商時號雙調，』
『林鐘商時號小食調，』（驃傳『林鐘商小植調』（註））
『南呂商時號水調。』

越調與沙陁調兩調首同律，古律太簇（俗律黃鐘，）由日本所傳與驃國兩頭笛歸納起來，調首之律相當於$\#d^{1}$。太簇宮（沙陁調）與黃鐘商（越調）調首同律，故黃鐘商者應該解爲黃鐘之商（黃鐘爲宮，太簇爲商。）

古律	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應
俗律	無	應	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南
五商			黃鐘商越調		太簇商大食調			仲呂商雙調		林鐘商小食調		南呂商水調*

＊日本所傳水調，在小食調之位置，蓋是誤傳。

其它的兩商調，依北宋所傳，高大食調當在古律仲呂（宋夾鐘）林鐘商當在古律黃鐘（宋無射）。

（註）陳暘樂書（一三七）高大食角作高大植角。琵琶錄以下凡大食小食多作大石小石，食植石音通。

三　羽調

『林鐘羽時號平調，』（唐書正平調同）

『黃鐘羽時號黃鐘調,』

『太簇羽時號般涉調。』

由日本所傳右三調的位置以求之,平調與大食調同位,調首在古律姑洗(俗律太簇,)黃鐘調在南呂,般涉調在應鐘。

中呂調由其律名自示其位置,與宮調的中呂宮相同。

這樣所求得的四調,對於古律,林鐘羽為林鐘之羽,黃鐘羽為黃鐘之羽。

古律	俗律	五羽
黃	無	
大	應	
太	黃	中呂調
夾	大	
姑	太	林鐘羽平調
仲	夾	
蕤	姑	〔南呂羽=高平調〕
林	仲	
夷	蕤	
南	林	黃鐘羽黃鐘調
無	夷	
應	南	太簇羽般涉調

〔 〕唐代文獻無可徵者

其它三羽調，據北宋所傳高平調（又號『南呂調』）在古律蕤賓（宋姑洗，）仙呂調在林鐘（宋仲呂）高般涉調在黃鐘（宋無射。）羽調，在此外尙有『移風調』一曲，見敦煌佛曲中。陳暘樂書觑黎六調之般贍調是平調移風，其爲羽調無疑。

四 角調

唐會要所記角調有二，太簇角與林鐘角。兩者都沒有附帶着時號。唐書俗樂二十八調中有七角的時號，七角中如有與此二角相當者，則應該有時號並記。據宋人所說，七角不在正角位，而在變宮位，唐會要之二角也是在宮商羽三調之後，據此看來則二角怕與宋人之閏角相當。唐書二十八調之七角卻不同，其順位是在宮商之後，羽之前，卽是在正角位。與唐會要異。而其時號與宋閏位之角調同。然則唐書之七角是正角，唐會要之二角是閏角，二者蓋有別。

唐　書	宮	商	角a	羽	
唐會要	宮	商		羽	角b
宋教坊樂	宮	商		羽	角b（閏）

今將唐會要之二角，由正角（角a）閏角（角b）兩方面求其位置列表如次：

古律	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應
俗律	無	應	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南
正角							太簇角（大食角）					林鐘角（小食角）
閏角		太簇角（大食角）					林鐘角（小食角）					

宋之七角由沈括所言來判斷時，正調名均當高七律讀（如黃鐘角讀爲林鐘角，）沒有用所屬的均之正角用的是使用應聲（宮與商之間的一聲）而立於比正角低五律（或高七律）的變宮位的角調（非變宮調）今以小石角（南呂角(註)）爲例。小石角是說於仲呂均之道調宮、小石調、正平調所用的九聲——高五、高凡、高工、尺、上、高一、高四、六、合——之外加以勾字爲十聲，但其實是用不到勾字的。勾是應聲，在小石角則轉爲變徵聲。其結果是由道調宮、小石調、正平調三者之共通的均（仲呂均）轉到有五度關係的均（黃鐘均）之角調。其調首雖在舊均之變宮位，但決不是調首爲變宮聲的變宮調。小石調如當併用上字，則通於黃鐘仲呂二均，於閏角之外，也可與正角等相應。

（註）　仁宗景祐樂髓新經云「姑洗角爲小石調（調乃角字之誤。）」筆談與新經角調之正名雖不合，其實質相同。

宋教坊律	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應	黃清	大清	太清	夾清
道調宮、小石調、正平調 字譜	合		高四		高一	上		尺		高工		高凡	六		高五	
九聲	徵		羽		變宮	宮		商		角		變徵	徵		羽	
調首			正平調			道調宮		小石調								

仲呂均

字譜	合		高四		高一		勾	尺		高工		高凡	六		高五	
九聲	宮		商		角		變徵	徵		羽		變宮	宮		商	
調首 小石調					小石角											

黃鐘均

沈括云『今之燕樂二十八調布在十一律。唯黃鐘仲呂林鐘三律各具宮商角羽四音，其餘或有一調至二三調，獨甤賓一律無』（夢溪筆談六）欲求與此說相合，七角調非正角不可。後揭唐燕樂二十八調圖—『之調式』參照宋教坊律與唐俗律相當。沈氏說可見與該表確相一致。然而在字譜上是與閏角相應的。沈所記前後似相矛盾，此點恐當有特殊的解釋方法吧。前例小石角如通於黃鐘仲呂二均，由其殺聲（高一）來判斷時，乃是閏角，但取高工爲殺聲時則成正角。

時號中有所謂『金風調』者，尙不知當何屬。

二十八調所屬之均凡七，其中古律的黃鐘、太簇、仲呂、林鐘、南呂之五均最爲確實，蓋自蘇祇婆之五旦傳衍而來；餘下的夾鐘、無射兩均，於唐人文獻無徵，只好暫從宋人之說。龜茲樂調本有五旦，餘二旦當得是隋唐人所考案出的。其源是在鄭譯八十四調。

Courant 氏根據唐樂調中黃鐘仲呂林鐘（余之太簇林鐘南呂）三均多特殊之名，以爲此等調在唐樂調中是最古而最被多用的。又同氏對於俗樂調名之意見亦可參照。(Essai his. mus. ch., p. 119)

第六章　燕樂調之律

第一節　唐之五律

關於燕樂諸調之實際的高度，隋代的資料無可徵攷，今就唐代的加以詳論。

唐會要所載俗樂調全部是十四調，此中除去金風調一調之外，均是把律名應用爲正調名的，這些正調名所依據的律是什麼呢？陳澧據宋人說，以爲唐宋俗樂宮調之黃鐘低於王朴律二律，但依此律，正宮（沙陁調）如非黃鐘宮時，則與宋之正宮不一致。而唐之正宮是太簇宮，是要高二律的。這是陳澧說的疏漏之一點。

唐律凡五，律尺所造之律（正律）新古之雅樂律，俗律，及清商律，是也。雅樂之律，唐初者與玄宗時代者相同，並稱爲古律，肅宗以後者則稱爲新律。俗律蓋出自隋以來的龜茲樂，也可以稱爲胡律。玄宗時代之俗樂調名，不據俗律反基於古律，其存

在頗有可疑，但作爲俗樂之一標準而承認之，也未嘗不可。正宮調首之所位者此也。古律其實是可以認爲由龜茲樂之標準音所誘導出來的俗律之一種。此法蓋自隋代以來而存在着的，清商律是漢魏以來的清樂所用之律。

以上五律之高度及其相互之關係，陳澧曾爲之考證，但我現在要完全由別的根據來立論。五律之中互爲不卽不離的關係的古律與俗律，如依據正律以先行究明時，由與古律之比較，可以把新律和清商律闡明得出。

關於俗律，遼史以爲是用琵琶絃定的（『四旦二十八調，不用黍律，以琵琶絃定之。』）絃音非一定之物，調絃時不用說是須用管色，但沒有別的標準律時，管絃調協依然是不可能。此標準律之謎，幸於新唐書驃傳中可以發現出它的管鍵。

第二節　驃國樂調之律

驃國在今之緬甸地方，由其地理的關係，浴沐於西鄰的印度文化之恩惠處甚深。貞元時貢獻於德宗朝的樂曲與樂器中，是明白地表現着的。驃傳云。

『雍羌（驃國王）亦遣弟悉利移城主舒難陁獻其國樂至成都韋皐（劍南西川節度使）復譜次其聲，以其舞容樂器異常，乃圖畫以獻，工器二十有二。』（參看舊唐書一九七南蠻傳。）

其時所獻者，今就樂曲與樂器分論之。（參看附論四。）

一 樂曲

『凡曲名十有二。一曰佛印，二曰讚娑羅花，三曰白鴿，四曰白鶴游，五曰鬥羊勝，六曰龍首獨琴，七曰禪定，七曲唱舞皆律應黃鍾商。八曰甘蔗王，九曰孔雀王，十曰野鵝，十一曰宴樂，十二曰滌煩，亦曰笙舞，五曲律應黃鍾（林鍾二字原奪）兩均：一黃鍾商伊越調，一林鍾商小植調。』

十二曲所用的只限於黃鍾商＝伊越調，林鍾商＝小植調之二商調。唐之越調是黃鍾商，小食調是林鍾商，故爾

伊越調＝越調＝壹越調（日本壹越調，與越調同位。）

小植調＝小食調。

商調，尤其越調，是印度調之基礎，已如上述。屬於印度系的驃國樂僅用商調，這是有深甚的意義的。

二　樂器

所貢獻的樂器二十二種，有一大半是印度系，其餘是土俗器。樂曲已限於黃鐘林鐘二均，此等樂器之律要認爲也是適於二均之樂的，是理所當然，而在事實上驃傳也沒有辜負這個期待。把通於諸均的絃樂器除外，凡與黃鐘林鐘二均有關聯的，其物如次。

橫笛一　黃鐘商。

二　荀勗律，淸商律，蓋是林鐘均。

兩頭笛　黃鐘，林鐘兩均。

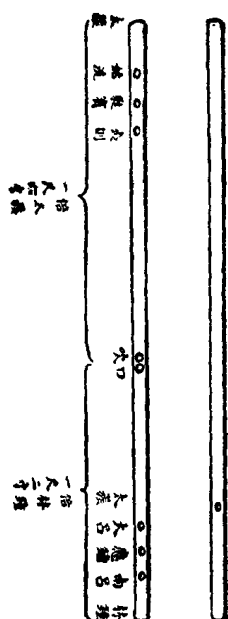
小匏笙　林鐘商。

此中通於兩均的兩頭笛，在唐樂律決定上有最重要的效用。

「有兩頭笛二，長二尺八寸。中隔一節，節左右開衝氣穴，兩端皆分，洞體爲

笛量。左端應太簇，管末三穴，一姑洗、二蕤賓、三夷則。右端應林鐘，管末三穴，一南呂、二應鐘、三大呂。下托指一穴，應清太簇。兩洞體七穴，共備黃鐘林鐘兩均。」

餘圖兩頭笛律制



所言黃鐘林鐘兩均是指堪以吹奏黃鐘商（伊越調，）林鐘商（小植調）之兩調。此笛該得是兩端開口，中間有兩個吹口駢接，就像長短兩隻橫笛把吹口的一端連合着的一樣。兩吹口之中隔是在兩端所應的太簇律與林鐘律之比4:3之分割點上，由這一點到兩端之長各當於其所應的律之剛剛兩倍。（朱載堉律呂精義

內篇八有略相類似之笛，名黃鐘篪，外形雖似而構造實異。）

黃鐘＝9寸

林鐘＝9寸×$\frac{2}{3}$＝6寸，故12寸＝倍林鐘

太簇＝6寸×$\frac{4}{3}$＝8寸，故16寸＝倍太簇

這個事實是最值得注目的儘管是外邦來的樂器，表示着於當時的造律尺所定之律與長，又於音皆能協合，在認識此笛之律之絕對價上，不能不說是給與了重大的暗示。唐制鐘磬等樂器之尺度應該是用的造律尺之小尺，唐六典三云：

『凡度以北方秬黍中者一黍之廣爲分，十分爲寸，十寸爲尺，一尺二寸爲大尺。……凡積秬黍爲度量權衡者，調鐘律，測晷景，合湯藥，及冠冕之制則用之（小）。內外官私悉用大。』

唐三百年間律尺之制前後不一。尙未能得其究竟（參看『附論二』）今暫依現時最廣泛地被人承認着的律尺卽鐵尺說，以求各律之高度時：

#f¹	g¹	#g¹	a¹	#a¹	h¹	c²	#c²	d²	#d²	e²	f²
黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應

檢點驃傳所記載的兩頭笛之律時，所與律有林鐘均七聲，但黃鐘均則缺黃鐘，故不完備。而且又別有於兩均爲無用的夷則律，驃傳所云之黃鐘林鐘兩均，與所與律無關，是很明瞭的。

兩頭笛律	太		姑		蕤	林	夷	南		應		大清	太清
黃鐘均	商		角		變徵	徵		羽			變宮	宮	商
林鐘均	徵		羽		變宮	宮		商		角		變徵	徵
太簇均	宮		商		角		變徵	徵		羽		變宮	宮

觀右表可知反與所與律的太簇，林鐘二均相通。把這太簇、林鐘二均當成爲黃鐘林鐘二均時，便須得想定有另一種律之存在，卽前者之林鐘爲後者之黃鐘，前者之太簇爲後者之林鐘，這結局是比依據造律尺的律要低五律（俗樂調如爲『爲調式』

則低三律）的一種律。(註) 這一種律正是唐人的調名所依以爲基準的律，唐史所稱之古律，宋人所稱之唐律也。

（註） 唐俗樂調正調名如爲「爲調式，」則各均七聲當依調性而異（僅宮調與「之調式」同。）通於黃鐘林鐘兩均的兩頭笛，欲求其協於黃鐘爲商與林鐘爲商之二調，則所謂二均之首非爲商聲不可。

兩頭笛律	太		姑		蕤	林	夷	南		應		大
調名所依之律	仲	蕤	林	夷	南	無	應	黃	大	太	夾	姑
黃鐘均 黃鐘爲商	徵		羽		變宮	宮		商		角		變徵
林鐘均 林鐘爲商	宮		商		角		變徵	徵		羽		變宮

於均首宮聲之外並承認均首商聲時，驃傳既別言驃樂之調止於黃鐘林鐘二商，則其所論兩頭笛「共備黃鐘林鐘兩均」者解爲適用於二均的商調之意亦可通。

日本所傳壹越調（唐越調）調首是d^1，依據兩頭笛的伊越調，調首依鐵尺則爲$\#d^1$，要高一律。然而檢點日本所傳的九孔篳篥時，假定古時比現今要高一均，(註一)

則與兩頭笛幾乎若合符契，故兩頭笛之尺寸實準依鐵尺。鐵尺之律雖於調名無直接關係，然已爲唐代所用則毫無可疑。準依着尺度的律，以下稱之爲正律。（本書以鐵尺律爲正律。）

		#g		#a		c	#c	d	#d		f		g	#g		#a
兩頭笛律（小尺律）		太		姑		蕤	林	夷	南		應		大	太清		
唐古律		林		南		應	黃	大	太		姑		蕤	林		
古律	黃鐘均	徵		羽		變宮	宮		商		角		變徵	徵		
	林鐘均	宮		商		角		變徵	徵		羽		變宮	宮		
日本篳篥譜		舌		五		工	凡	ム	六		四		一	上		丅
同復原		合		四		一	上	勾	尺		工		凡	六		五
陳暘樂書	漆觱篥律（六孔）	太		姑		蕤		夷	南		應		大			
	雙觱篥律（七孔）*	太		姑		蕤		夷	南		應		大			

* 全閉音律不明

（註一）　日本所傳曲尺（唐大尺）後世稍稍增長，管笛也隨之增長而音律則低下，是理所當然的。現今所傳的律，看作比往時低一律或半律，與事實不相懸隔。

右表中當於古律之大呂聲者乃鄭譯所創立之『應聲』。蓋鄭譯學此於龜茲之蘇祇婆，而其源則發於印度。

篳篥相傳本是出於龜茲。唐李頎『聽安萬善吹觱篥歌』云『南山截竹爲觱篥，此樂本是龜茲出。』樂府雜錄云『篳篥者本是龜茲樂也。』事物紀原引唐令狐揆樂要云『篳篥出於胡中，或出龜茲國也。』但此樂器之源當更在西天（參看 C. Sachs, "Geist und Werden der Musikinstrumente," 1929, Kurz Oboe 條下）其律制似爲與以印度樂調爲主的龜茲樂調相和合地而制定下的。儘管天南地北的兩相懸隔，驃國的兩頭笛與龜茲系的篳篥這兩種樂器之律制竟全相契合，真使千載下的我們不能不生出驚異。陳暘樂書所載的漆觱篥，雙觱篥（大約是唐制）之律制，除掉都缺林鐘一律之外，均與兩頭笛律相應，也是一件奇事。

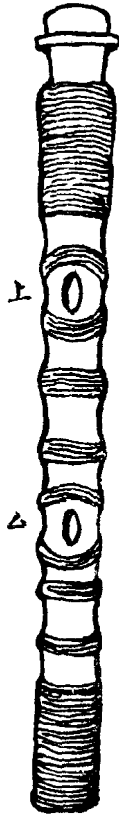
宋字譜　合・四・一上勾尺・工・凡六・五

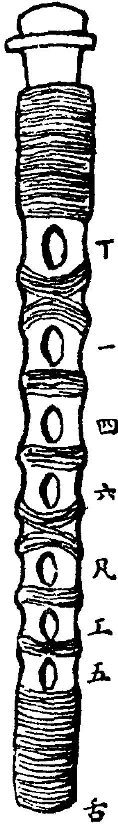
古說　合・四・一上ム丅・工・凡六・五

新說　合・ム・工凡ム六・四・一上・丅



日本篳篥圖





關於日本篳篥的字譜，有今古二說。教訓抄（狛近真撰，天福元年宋理宗紹定六年）云「穴名四一⊥丅工凡五六（五六二字蓋顛倒，）乃古說。今世不用之。四一⊥丅五工凡六舌皆塞音，勾裏下穴名。當世用之。」據我所考察，所謂『古說』殆與宋代字譜相一致，後來改變了。舌是合，ㄙ是勾，丅是尺。在轉變時，舌ㄙ止於舊位未變。

第三節　古律

回頭來論到前節所說的比律尺所造律低五律的一種律，余所以擬之於古律，並擬之於宋人所謂唐律的理由。

一　擬之於宋人所謂唐律的理由

宋人均謂唐樂比宋樂（太常樂）低，或言低五律，或言低六律有半。（註一）由宋樂的黃鐘來推算時，唐樂黃鐘約得 $\sharp c^1$—d^1。由兩頭笛所推算出的黃鐘是 $\sharp c^1$，能相一致，擬之於唐律是無礙的。

（註一）　玉海（七）景祐二年李照建言云「王朴準視古樂（唐樂）高五律，視禁坊樂（玉海一

○五註云胡部）高二律，聲黃鐘則爲仲呂，聲夾鐘則爲夷則。」

王應麟困學紀聞引范鎮仁宗實錄序云「王朴始用尺定律，而聲與器皆失之。太祖患其聲高，特減一律。至是，又減半律。然太常樂比唐之聲猶高五律，比今燕樂高三律。」

宋史（一三一）樂志朱熹云「鎮（范鎮）以所收開元中笛及方響合於仲呂，校太常樂下五律，教坊樂下三律。」

沈括夢溪補筆談云「本朝燕部樂，經五代離亂，聲律差舛。傳聞國初比唐樂高五律。近世樂聲漸下，尚高兩律。」

宋人所論唐宋律之差，均有僅少之差，因唐律本因時而異。

二　擬之於古律的理由

驃傳南詔奉詔樂之所示，古律比當時新律要低三律。其文云：

「南呂羽之宮，應古律黃鐘爲君之宮。樂用古黃鐘方響一、大琵琶、五絃琵琶、大箜篌、倍黃鐘觱篥、小觱篥、笙、箎、塤、搊箏、軋箏、黃鐘簫、笛、倍笛、節鼓、拍板等，皆一人坐奏之。」

新律之絕對値尙是疑問。（註二）由所使用的樂器看來，是俗樂、胡樂、清樂用的東西

（與坐部伎之讌樂類似，）彷彿天寶年間所謂『道調法曲與胡部新聲合作』之情況。南詔樂中，尤其奏古律黃鐘宮之曲的樂器中，協於古律黃鐘者有數種。古律與胡俗律有密切的關係，是無容疑的。唐樂之黃鐘，比宋人所說的宋樂甚低，而和驃國樂調之物則相近。（註二）以後者之律擬諸古律，大約是沒有差誤的。這種說法如不謬時，新律黃鐘之高度是e^1。此與玉尺律之黃鐘極相近。（註三）

（註一）　關於新律，唐書禮樂志云『然以漢律考之，黃鐘乃太簇也。當時議者以為非，』所謂『漢律』所指為何雖不明。然新律黃鐘為e'時，則漢律黃鐘為d'（如高下相反時則為$\#f^1$（＝鐵尺黃鐘））

（註二）　宋范鎮所收之開元中笛及方響，校太常樂低五律，蓋與協於南詔樂之古律黃鐘的笛與方響為同類。

（註三）　假設新律即玉尺律時，則兩頭笛乃依據新律，當時的正調名當解為『為調式』

第四節　俗律（燕律）

依古律時，與越調同調首的正宮是當於太簇，不當於黃鐘。以正宮之調首為俗

樂之黃鐘時，須得假定有比律尺所造律低二律者在。在龜茲原調中，越調與正宮之調首是基礎，故此調首之律正當爲俗樂之標準。今以此爲俗律。俗律者唐代胡俗樂之律，如以此名爲不雅馴，亦可稱爲燕律。但是否有十二律名之稱呼，則不明。正宮以俗律黃鐘爲調首，黃鐘宮以古律黃鐘爲調首。

第五節　黃鐘宮與正宮（註）

（古律與俗律之對立地存在着的理由）

太簇宮爲正宮，視此低二律而有黃鐘宮者，據舊說是因爲俗樂律比雅樂律高二律之故。唐書卻以爲高三律，謂『其（俗樂）宮調乃應夾鐘之律，』二說不一致。余由印度原調來判斷，相信以二律之差爲妥當。唐書之記事，大約是因爲肅宗時代的新律比古律高三律，與俗樂之宮調相差一律，幾於接近，遂致混淆了。

印度樂調是認商調爲中心，不是宮調。蘇祇婆所傳，商調是由雞識（唐大食）調所代表着，而 madhyama-grāma 與 sadja-grāma 兩商調之任一項成爲越調，與

沙陁調（正宮）調首同律。在中國，因為把宮調放在首位，越調（商）遂為沙陁調（宮）所蔽，而在印度則相反：越調是首位，沙陁調是副位。因此之故，印度調移入中國時，越調調首之律（ma聲，$\#d^1$）被認為是俗樂之黃鐘。然而越調是商調，在中國的均上當然要把它認為是低二律的同均之宮調。那便是俗樂的黃鐘宮，而且也就是古律的黃鐘宮。在天寶十三年，雅俗樂部依據古律，俗律在調名上是無關係的。黃鐘宮之發生是在把印度且換為中國均的時候，因彼此制度之相懸，所當然地導誘出的；比黃鐘宮高二均的沙陁調反被稱為正宮，比前者更樞要地被看重了的理由，蓋在乎此。黃鐘宮沒有正宮那樣的重要，因而在宋代時是把正宮調首卽越調首之律直接認為俗樂黃鐘，黃鐘宮＝正宮，無射宮＝黃鐘宮，有兩均之差的調名被使用着。舊黃鐘宮可以說是僅存虛位。這所以然的原故，如溯源於印度原調時，便立地可以明瞭，因為印度是以商為均首，而中國是以宮，有此差異故黃鐘宮馴致虛位化也。唐之古律是以此虛位化的黃鐘宮調首為黃鐘，是把和 madhyamagrāma 與 ṣaḍja-grāma 之調首（$\#d^1$）同均的宮調之調首（$\#c^1$）定為了黃鐘的。

		ga	a	ma		pa		
古律		黃	大	太	夾	姑		
俗律		無	應	黃	大	太		
古律	黃鐘均	宮•		商		角	無射均	宋教坊俗律律同
		黃鐘宮		越調				
	太簇均			宮		商	黃鐘均	
				沙陁調		大食調		

（註） 本節所論乃以『之調式』爲前提。

第六節　正律（小尺律）

唐代雖有律尺所造之律－正律，而不爲燕樂諸調（恐雅樂諸調亦然）之正

調名（黃鐘宮，黃鐘商等）所依據，僅僅樂器之律以之爲稱呼，這個事實算已明瞭了，但正律與古律併用之事也可作如次的解釋。

古律不是直接由尺度所造出來的東西，其固有之十二律理論上無所規定，故借用了律尺所造的律，便是把正律的倍林鐘直接轉用爲古律黃鐘，同樣把倍南呂轉用爲太簇。這樣解釋的時候，儘管有協於律尺之分寸的鐘磬笛，儘管有以正律稱呼着的諸樂器，而一方面又有古律的調名之原故，才可以得到了解。古律已經屢次說過是鄭譯由龜茲樂調所考慮出的，在胡樂全盛的隋唐時代，胡樂調之高度不能夠置諸度外。而同時中國古來的律尺所造之律也不能夠置諸度外。其結果便是律尺之律—（正律）與古律之併用。徵諸隋書所載鄭譯及牛弘之說，隋初之雅樂黃鐘似乎是下徵林鐘宮。（註二）把比律尺所造的黃鐘低五律的倍林鐘認爲黃鐘，和唐正律與古律間所表見的關係，是相等的。這大約是被南北朝以來其標準音比中國低的胡調之流行所感化了的結果。然則，唐代正律與古律併用之制，可以說是始於隋以前的。

（註一）隋書音樂志云『譯又與夔（蘇夔）俱云：案今樂府黃鐘，乃以林鐘爲調首，失君臣之義。……今請雅樂黃鐘以黃鐘爲調首。』牛弘傳云『（弘）議曰：「今見行之樂用黃鐘之宮，乃以林鐘爲調，與古典有違。晉內書監荀勗依典記以五聲十二律還相爲宮之法，制十二笛。黃鐘之笛，正聲應黃鐘，下徵應林鐘，以姑洗爲淸角。大呂之笛，正聲應大呂，下徵應夷則。以外諸均皆如是。然今所用林鐘，是勗下徵之調。不取其正，先用其上，於理未通，故須改之。」上甚善其議。』

至五代周之王朴，漸返漢魏古法，專用依尺之律。宋人從之，以爲雅樂。故宋樂之律比唐樂約高五律。宋人不知唐樂何以如是低，李照范鎭等以尺度推求之之結果，李照遂以大府布帛尺，（註）范鎭遂以真黍正尺之長而大者，用爲律尺矣。

（註）玉海一〇五參照、布帛尺實比古尺（西晉尺）一尺二寸有奇。

第七節　淸商律

唐書驃國傳言驃國樂器的橫笛之一『穴六，以應黃鐘商，備五音七聲，』『又一管，律度與荀勗笛譜同，又與淸商部鐘磬合。』案荀勗律卽晉前尺律之黃鐘，當於

g^{I}。唐之清商是漢魏以來南朝所傳的清樂，平陳後入於隋，而爲唐所繼承，假如是沒有受東晉以來的雅樂律降低一律的影響，其黃鐘當在g^{I}，假如是受了影響，則當在$\#f^{I}$。於是把驃國橫笛之不是黃鐘商的一管作爲是協於驃國樂之另一調林鐘商者的時候，卽便得到它的七聲是比西晉律之黃鐘宮七聲高一均的東西。唐代清商部之律蓋是比小尺律高二均的。

	g	#g	a	#a	h	c	#c	d	#d	e	f	#f	g
西晉律	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應	黃
同 黃鐘均七聲	宮		商		角		變徵	徵		羽		變宮	
唐正律（小尺律）	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應	黃	大
唐古律	蕤	林	夷	南	無	應	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤
同 林鐘均七聲		宮		商		角		變徵	徵		羽		變宮
唐清商律	應	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應
同 黃鐘均七聲		宮		商		角		變徵	徵		羽		變宮

第八節　燕樂與五律之關係

唐五律之存在與其相互關係既已明瞭，其爲燕樂之規準者雖本來是俗律，而正調名是基於古律，樂器之律是基於小尺律（正律）的。新律施行後，俗律似乎和新律混淆了。把淸商一律除外，唐之四律都是和燕樂有交涉的。唐代雅樂，大約在初是依從古律，後來是改從新律的。故爾在古律時代，可以認爲雅俗樂是同一水準。天寶年代的調名只與古律有關，俗律的存在似覺不無可疑，然由越調（黃鐘商）與正宮（太簇宮）調首ma（商）之高度是印度龜茲樂以來的中心看來，其高度（比古律黃鐘高二律）要認爲是當時俗樂之一標準，不會僅僅是推臆而已的。宋傳以正宮及越調兩調首之律爲黃鐘，日本所傳亦以壹越調沙陁調兩調首之律置於黃鐘位（日本稱『壹越』）在相對的關係上均與唐之俗律相合，這怕是於唐代有所承受的。

唐代五律之高度及其相互關係等，已如上文所述，今更將五律之對照，列表如

次：

	#c¹	d¹	#d¹	e¹	f¹	#f¹	g¹	#g¹	a¹	#a¹	h¹	c²	#c²	d²	#d²	e²	f²	#f²	g²
正律(鐵尺律)						黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應		
古　律	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應							
俗律(燕律)			黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應					
新　律				黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應				
清商律								黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應

右表所據乃正律卽鐵尺律說，正調名卽『之調式』說，如宜爲『爲調式』時，則稍有異同。

古律黃鐘之高度在隋時以認爲鐵尺之倍林鐘爲至當，故依然宜認爲#c¹。然如採取『爲調式』時（尤其於兩頭笛）則正律當認爲玉尺律（但於某時期間正律卻是鐵尺律。）因而玉尺律同時卽是新律。淸商律黃鐘與鐵尺律黃鐘約略一致。

	正律甲（鐵尺律）清商律	正律乙（玉尺律）新律	古律	俗律（燕律）
#c			黃	
d^1			大	
$\#d^1$			太	黃
e^1		黃	夾	大
f^1		大	姑	太
$\#f^1$	黃	太	仲	夾
g^1	大	夾	蕤	姑
$\#g^1$	太	姑	林	仲
a^1	夾	仲	夷	蕤
$\#a^1$	姑	蕤	南	林
b^1	仲	林	無	夷
c^2	蕤	夷	應	南
$\#c^2$	林	南		無
d^2	夷	無		應
$\#d^2$	南	應		
e^2	無			
f^2	應			

第九節　唐燕樂二十八調圖

唐之燕樂諸調，凡其中可以互相比較者，其名稱，調性，律高，要認爲與隋氏以來的龜茲樂調有密切的關係，是毫不困難。隋代之俗樂調名雖不明，但唐之俗樂二十八調大約在隋代是已經有了它們的先驅者的。二十八調中，七角調究竟是正角或閏角，雖然還是疑問，但其它諸調，關於調名，調性，律高之三點都是可以闡明的。現在把諸調之關係表解如次，先列『之調式』而以『爲調式』副之，使於一覽之中可以容易辯別。

七角暫且假定爲正角，其調首不明者，依北宋所傳沈括於各調或舉九聲，或僅舉七八聲，今悉作九聲（唯『爲調式』中有一例外，僅八聲。）各調之聲並非嚴密地與十二律相合。在一部分的標準音外，可以認爲是依從琵琶絃音。

又『之調式』表依宋傳越調沙陁調調首之律（唐古律太簇，宋教坊律黃鐘）爲最濁的調首律而排列。『爲調式』表則將依據古律之五調名排列於其本位，故最濁的調首律在古律黃鐘。

第七章　唐樂調之後繼者

第一節　燕樂二十八調之流轉

經唐末五代之亂，樂工四散，唐代遺曲大抵滅亡，深幸宋初置教坊，招集散亡樂工，燕樂又稍稍呈出了再興的氣運。當時於二十八調中，七角與高宮，高大石，高般涉十調之外，十八調是照樣使用着的。（宋史一四二樂志）但其調之高度，比諸唐代當有若干的差異。（關於教坊律有數說，參看前章論唐古律條下）燕樂調之正名與唐代不合。其所以不合的理由是（一）把正宮調首當成了黃鐘，（二）唐代的黃鐘商是『黃鐘之商』而北宋的是『黃鐘爲商。』南宋與唐同式，但律與北宋同以正宮爲標準，故比諸唐代生出二均之差。例如越調，唐是黃鐘商，而南宋是無射商。

依據沈括，角調在宋代明明是被置於變宮位的。其理由不得而詳。宋史言徽宗

時曾復興徵角二調，然其後復廢，在南宋時，據張炎詞源，當時所實用的不過七宮與十二調（共十九調。）二十八調中，失掉了九調，卽一商（高大石調，）一羽（高般涉調）和七角。詞源中雖羅列着八十四調之名，但僅存名目而已。

宮調單稱爲『宮，』其餘諸調通稱爲『調』的這種區別法，大約是宋以來的事體，後人皆沿用着這種稱呼。

元代有六宮十一調（參看中原音韻，）其最通行者實只五宮四調。此九調亦稱爲九宮。

關於近代的燕樂調可參看吳梅顧曲麈談上，童斐中樂尋源及許之衡中國音樂小史諸書。

第二節　日本所傳的唐樂調

隋煬帝大業中，由日本有『遣隋使』之派遣。唐興又改爲『遣唐使。』其後約二百八十年至昭宗之乾寧元年廢使節爲止，兩國之交涉甚深，唐燕樂諸曲被傳到日本的在百曲以上，其樂調在十一二種以上。和名類聚抄（源順撰，五代宋初人）

教訓抄（狛近真撰宋理宗時人）拾芥抄（洞院公賢撰，元前半期人）等所記雖不一定，但所傳之樂調見於二十八調中者有沙陁調、道調、壹越調（唐越調）大食調、乞食調、雙調、水調、平調、黃鐘調、盤涉調等。其它難於比定的有壹越性調、性調、角調。沙陁調、壹越調、大食調、雙調、平調、黃鐘調、盤涉調、等至今猶傳，但諸調之律比余所擬定的唐俗律要低一律。在僧徒之間還有別種的樂調是傳承着的。

（註） 今日日本僧徒所用之聲樂卽聲明，梵唄，本導源於天竺，但乃在中國經了一度變化爲入唐的日本僧所傳來的。在傳來的舊曲之上復加添新作，經過種種的盛衰以至於今日。其樂調與日本所傳唐樂調無大差，僅其種類互有出入而已。天台眞言兩宗所傳者，有天台十調（一）呂曲宮調 三（平調、雙調、黃鐘調）（二）律曲商調 四（平調、下無調、雙調、盤涉調）（三）中曲羽調 四（壹越調、平調、下無調、黃鐘調。）眞言五調（一）呂宮調 二（壹越調、雙調）（二）律羽調 二（平調、盤涉調）（三）中曲角調 一（黃鐘調。）所傳有無錯誤暫置不論。又關於兩宗聲明之由來與沿革可參看多田道忍『天台聲明之梗概』及大山公淳『眞言宗聲明沿革史概說』均收在日本宗教大講座第十三卷中。

又由唐所傳來的琵琶諸調律，與後世燕樂諸調之律不合，似乎要低五律。三五

要錄（藤原師長撰，南宋前半期人）言及雙調，風香調、返風香調、黃鐘調、清調、啄木調等。在當時商調曾轉爲宮調，近世又恢復了唐制。

日本琵琶調名大抵都是由唐傳來的，但不幸於唐人文籍無徵。琵琶調有二十六（壹越調、壹越性調、雙調、沙陁調、平調、大食調、乞食調、小食調、道調、黃鐘調、水調、盤涉調、風香調、返風香調、仙女調、林鐘（一作林欄）調、清調、殺孔調、難調、仙鴈（一作仙鷹仙寫）調、鳳凰調、鴛鴦調、南呂調、玉神調、珀玉調、啄木調，）（註）但除上所記者之外，與燕樂諸調之關係不詳。

（註）　此中除二十八調名中所有者外，見於中國典籍者有碧玉調（宋史一二六太宗代之五絃阮用）及風香調（見陳暘樂書一三七）。

第八章　燕樂調與琵琶之關係

遼史云『四旦二十八調，不用黍律，以琵琶絃協之。』琵琶絃有張弛，聲音便因之而有高下，在調絃時須得借一定的規準是不用說的。唐人在琵琶調絃的時候，據說黃鐘、太簇、林鐘之三宮是依管色定絃。（註一）

（註一）沈括夢溪筆談引唐賀懷智琵琶譜序云「琵琶八十四調，內黃鐘、太簇、林鐘宮聲，絃中彈不出，須管色定絃。其餘八十一調，皆以此三調爲準，更不用管色定絃。」

琵琶由有固定的柱以自行限制其聲音，與依據十二律的聲並不全部嚴密地一致。琵琶柱制與調絃法既決定着燕樂諸調之聲，故爾要知道燕樂調之實際，琵琶柱制與調絃法是不可付諸等閑的。

中國所傳的琵琶有兩種。一種是漢代以來所已知道的，（後人稱爲『秦漢子』或『秦琵琶』）形是圓體，修頸，有四絃十二柱，這和稍稍後起的目前所引以爲問題

的琵琶（亦稱『胡琵琶』註一）是當得截然區別的。後者似乎以四絃四柱爲最普通的型式。這種琵琶發祥於西亞細亞地方，是波斯印度中央亞細亞諸地方的重要的樂器之一，隋唐胡樂中天竺龜茲疎勒諸樂沒有不使用這種琵琶的；與六朝隋唐時代相當的西域地方之壁畫雕刻等中琵琶之表現也頗多，足見當時盛行之狀態。絃柱制本無一定，(註二)但其中有和中國所傳的四柱琵琶完全同型的。(註三)

（註一）　見北齊書後主紀，文襄六王傳，外戚傳，恩倖傳等及隋書音樂志蘇祗婆條下。

（註二）　Al-Fārābi（見下）言及七柱的波斯琵琶。

（註三）　關於西域及近東的琵琶之情況，Karl Geiringer, "Vorgeschichte und Geschichte der Europöischen Laute" (Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1928) 之前篇有一讀之價值。（此論文誤解了漢代琵琶是其徵疵。）

C. Sachs, "Geist und Werden der Musikinstrumente," 235—237.

又關於西域琵琶之圖象可參看 J. Fergusson, J. Burgess, J. Griffith, A. Foucher, A. Stein, A. Grünwedel, A. von Le Coq 等氏之著書。

近世亞刺伯之『阿五德』(e'oud) 也與琵琶同源。其形制後來雖大有改變，

但到十世紀時代也還是四絃四柱，與日本所傳的琵琶同制，而且調絃法之樣式也和日本所傳盤涉調（琵琶平調）之調絃法完全相同，在阿法拉比 Al-Fārābi（十世紀中國五代宋初時人）的書中是紀錄着的。

日本正倉院所藏的奈良朝時代之琵琶（蓋唐製）五具中，除掉五絃五柱的一具之外，其餘都是四絃四柱，與近世日本的雅樂琵琶相同。(註一) 陳暘樂書中此外還揭載有多絃多柱的琵琶，但最普通的唐制琵琶大約都是這樣四絃四柱的。(註二) 日本所傳琵琶之四絃四柱，其配置如左。（所註記的音是現行盤涉調調絃之諸音，古時當高一均。）(註三)

	第一絃	第二絃	第三絃	第四絃
	#F	H	e	a
第一柱	#G	#c	#f	h
第二柱	A	d	g	c'
第三柱	#A	#d	#g	#c'
第四柱	H	e	a	d'

（註一）　參看東瀛珠光（一九〇八－九六卷，）正倉院御物圖錄（一九二八－三一，六卷）正倉院樂器調查報告，正倉院在日本奈良市，本是聖武天皇與唐玄宗約略同時所建立的東大寺之倉庫，天皇崩後以其愛玩之遺物獻於同寺之盧舍那佛，即藏於此。其後歷代君臣均有獻納，官家保護頗嚴，故至今猶得見當代之遺物。現存遺物由聖武天皇至嵯峨天皇與唐憲宗穆宗同時的歷代御物在數千點以上，其中可認為唐製者不少。遺寶中樂器有琴（七絃）琵琶（四絃四柱及五絃五柱）阮咸（十四柱）竪箜篌、尺八、橫笛、三彩腰鼓胴等，均是在稽考唐制上的絕好的參考品。）

（註二）　陳暘樂書有二絃琵琶，六絃琵琶，均四隔一孤柱（半柱）可知均是以四柱為基礎。

（註三）　本節所論參看下列諸書：

F. J. Fétis, "Histoire générale de la musique," t. II, p. 104.

S. J. É. Collanguettes, "La musique arabe" (Journal asiatique, 1904, Ser. X. t. IV), pp. 402 seq.

J. Rouanet, La musique arabe (Encyclopédie de la musique: Histoire, t. V) pp. 2702—3.

王光祈中國音樂史上册，一〇九頁以下

蘇祇婆之琵琶不必限於龜茲部所用，但龜茲琵琶依然四柱，是有法證明的。龜茲琵琶以『屈茨琵琶』之名在隋以前已傳入中國。通典一四二云：

『自宣武（後魏世宗）已後始愛胡聲，洎於遷都，屈茨琵琶、五絃、箜篌、胡篋、胡鼓、銅鈸、打沙羅、胡舞、鏗鏘鏜鏜、洪心駭耳。』

屈茨卽龜茲。悟空入竺記（圓照撰十力經序所載）『龜茲國王白環（原註亦云丘茲）正曰屈支，』屈支屈茨均龜茲之異譯。（註二）陳暘不解『屈茨』之意，以為『說者謂制度不存，八音之器所不載，以意推之，豈琵琶為「屈茨」之形然也，』純屬望文生訓，非是。

唐書驃傳『有龍首琵琶一，如龜茲製，而項長二尺六寸餘，腹廣六寸，二龍相向為首，有軫柱各三。』又云『有獨絃匏琴，……有四柱，如龜茲琵琶。』據此可知唐代的龜茲琵琶比普通的琵琶稍稍細長，且具有四柱。六朝隋唐代的龜茲故趾中所發見的壁畫裏面，有四軫五軫六軫的，因而是四絃五絃六絃的琵琶，（註三）怕是以四絃乃至五絃為經常的絃數罷。壁畫中，柱是沒有明白地畫出的，實際上大抵是四柱，而

日本所傳及舊時亞剌伯的絃音分劃大抵就是準據着這四柱所規定出的。

（註一）Lévi, "Langue d. Koutcha." 所列譯名頗多。

（註二）A. Grünwedel, "Altbuddhistische Kultstätten in Chinesische Turkistan, 1912, S. 128, 九十四圖。

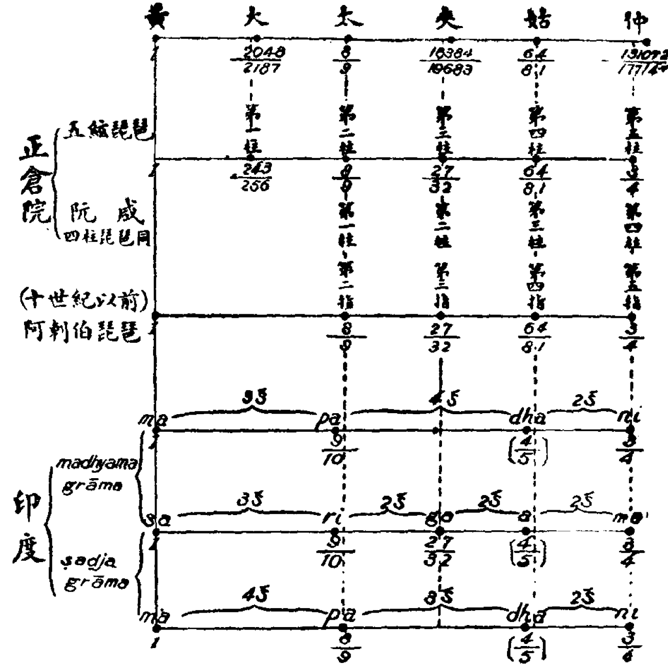
同 "Alt-Kutscha" 1920 琵琶圖頗多。

隋唐代的最普通之琵琶四絃四柱，是無可疑的。四柱由其位置以決定各絃之音。印度樂論，波斯亞剌伯樂論，中國樂論，三者的音制上本互有出入，但在琵琶絃上其差僅少，故龜茲琵琶之諸聲以宮商呼之亦不生妨礙。

正倉院所藏唐製的五絃琵琶，阮咸（十四柱中之四）之柱制最與亞剌伯樂論相合，這證明着唐代使用着這些樂器的燕樂諸調之律，是決沒有嚴密地守着中國十二律的。現在把這些古器的音制和中印亞三音制對照着，將其相互之異同，表解如次。

（註）參照正倉院樂器之調查報告；Bhandarkar, "Stud. Anc. Hind. Mus."; Collanget

tes, " Musique arabe " 諸書。



( ) 符 Bhandarkar 云不確實

四絃四柱時一絃是五聲，五四只能得二十聲。凌廷堪不明唐琵琶之真相，爲唐段安節琵琶錄之不明瞭的琵琶七運之記載（註一）與遼史之四旦（註二）說所惑。因燕樂有二十八調，遂創爲琵琶「一絃具七調四絃故二十八調」之謬說。（註三）陳澧亦承其說而稍加擴充，至今猶有人信奉之，或則以爲唐之燕樂琵琶具備着多柱。其反證是就在宋仁宗時代，遼人都還使用着四柱琵琶，這是遼東陵（聖宗或興宗墓）的壁畫所昭示着的（卷首插圖二）。（註四）

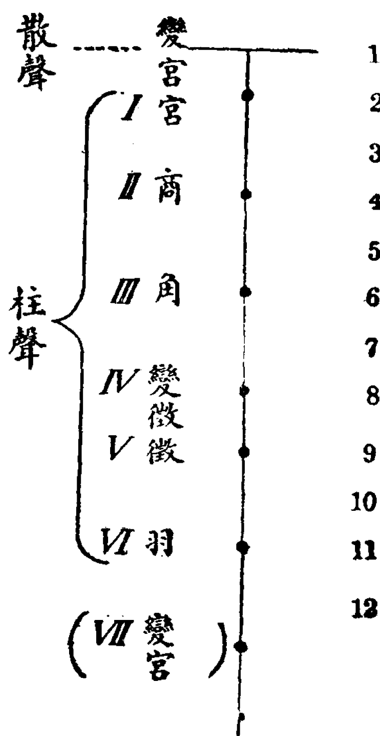
（註一）　琵琶錄云「去聲宮七調，第一運正宮調，第二運高宮調，第三運中呂調，第四運道宮調，第五運南呂宮，第六運仙呂宮，第七運黃鐘宮。」（商角羽三調皆有七運。）

（註二）　遼史樂志云「大樂調、雅樂有七音。大樂亦有七聲謂之七旦。一曰婆陁力，平聲。二曰雞識，長聲。……自隋以來樂府取其聲四旦二十八調爲大樂。婆陁力旦正宮、高宮、中呂宮……雞識旦越調、大食調、高大食調……。」遼志四旦已失隋志旦之原義，於聲或調之意爲近。

（註三）　燕樂考原引隋志鄭譯說「律有七音音立一調，故成七調。」註云「案杜氏通典一絃琴十有二柱，如琵琶。以隋志考之，則琵琶一絃具七調，四絃故二十八調也。」

（註四）　鳥居龍藏「由考古學上所見之契丹文化」所收。

依凌氏說，其琵琶之柱聲當如次：



故凌氏琵琶至少須具六柱。若用散聲之清聲，則需七柱。波斯琵琶有有七柱的之存在，Al-Fārābi 曾言之(註一)但由此七柱所生的四七二十八聲是含着依波斯理論所規定出的甚微小的音程的，不足爲凌氏說之保障。

（註一） Fétis, Hist. mus., t. II, p. 108.

凌氏之一絃七調，其義亦甚特異。依七聲之七律所成的一均(但均首非宮聲)

之旋轉而生七調雖然無牾，但於該七調賦以同性之調名（正宮高宮俱爲宮調，同性。越調大食調俱爲商調，亦同性，）那卻是重大的錯誤。此實可爲其勞作之致命傷。（近代中國諸宮調之亂雜，亡失其原義之處有與此相似者，或緣凌氏作其俑。）以其第一絃所生的七宮爲例時，其所謂正宮是變宮調，高宮是宮調，中呂宮是商調，道調宮是角調，南呂宮是變徵調，仙呂宮是徵調，黃鐘宮是羽調，凌氏卻誤以爲宮一均之七調，其所說七商七角七羽皆與此同。

陳澧之一絃七調與凌氏全異，認一絃爲一均則同，謂『鄭譯言「一均之中間有七聲，調有七種，」謂一絃七調也。所謂一均者一絃也。』（聲律通考七）然其一均以最濁聲之律爲均名，於該律有七調首，因而欲求於各均七調之七聲相應，則需要全十二律。在這兒凌陳二氏雖然同稱『琵琶一絃俱七調，』而陳氏之琵琶不得下十二柱。不僅此也，依陳氏的想像，以爲鄭譯的琵琶一絃兼三均，則還要更多數的柱。陳氏云『鄭譯琵琶以一絃兼三均，四絃如十二絃，每絃七調。』（同上）陳氏所夢想着的宋代琵琶蓋與清代制相近，清代制者有十五柱，這是想以一絃而得宋樂

之十六律（自黃鐘至清夾鐘）者也。

（註）近人童斐氏之見解採取陳說，見中樂尋源上三十五頁。

像漢以來的琵琶卽秦漢子（十二柱）與唐代的阮咸（十四柱）雖然有多柱者見諸實用，然一絃應七調的那種多柱琵琶之效用由四絃之交互使用可以達到，而且唐制的四柱琵琶之遺品於今猶存，而日本的雅樂更用着與之同型的琵琶演奏着唐代傳來的樂曲，知道了這些理論和事實，可知淩氏的一絃具七調說，陳氏的一絃一均七調說，均是與唐代琵琶之制不相容的紙上空論而已。（註）

（註）參看附論七與八。

第九章 結論

中國古來的樂調似乎是以宮調爲本義。宮調者以七聲之宮爲調首者也。六朝以來由胡樂之傳入，知道了有別種的調。不知何時，宮聲以外者也可以爲調首的思想便生長了出來。雅樂雖還固執着宮調，俗樂便因胡樂之影響而使用着自由的調。隋書所云『荀勗論三調爲均首者得正聲之名，明知雅樂悉在宮調，以外徵羽角自爲謠俗之音耳』者，謂此。在隋唐的俗樂調中，因胡樂而致的調觀念之變化，是顯明地反映着的。俗樂諸調可以說是穿着中國衣裳的胡樂調。唐時胡俗幾乎同調，冠有胡名或由胡名而來的字面之調及其增補者，是爲胡俗樂所使用着的。故爾俗樂調不外是稍稍中國化了的胡樂調。這樣對於中國樂調之進步有所貢獻的胡樂中之最重要者，或寧是其唯一者，是龜茲樂。

隋唐燕樂，華夷雜匯着本有數種，其所使用的胡樂固不限於龜茲一系，唐代中

次第淘汰之結果，由龜茲樂所生出的俗樂調最佔優勢，其它的胡調被包攝於其內，沒現到表面上來。南朝所傳的清樂調也漸漸衰亡了。唐代燕饗之胡樂都依照着中國化了的龜茲樂調（卽俗樂調，）是沒有什麼疑慮的。龜茲樂何以獨於蕃榮了呢？那是因爲龜茲國人對於音樂有特別的才能（大唐西域記所言，）自南北朝以來頻繁地向東方來活躍，建築了絕大的地盤的原故。蘇祇婆、白明達、白智通、都是同國出身的樂工，而於中國音樂多所貢獻。在唐代中，壓倒其它的胡樂，謹龜茲樂獨顯光輝者，實非無故。

龜茲樂，和其它西域諸樂一樣，是在伊蘭印度兩樂系的影響感化之下發展出來的，但在周隋以後者，其樂調實源於印度，印度文化的影響對於龜茲特別地顯著。西域記云『屈支國，文字取則印度，粗有改變，』當代的龜茲語中包含有多數的梵語系語彙，早已爲前人所揭發了(S. Lévi 氏之業蹟最著。）蘇祇婆所傳的龜茲樂調名都是梵語，毫不足異。其樂調不僅限於名稱，連調之性質，調之高度，都是來自印度樂調。唐俗樂二十八調可以說是以龜茲爲中介而傳入了中國。而稍稍華化了的

印度樂調。在當時的東亞諸地，印度樂是如何地優勢，請看伊蘭系的樂器並以龜茲爲介始得知其名的篳篥，與印度系的驃國（今之緬甸）樂器兩頭笛，不怕南北兩地遠遠相隔，而同與印度樂調兩相契合的這一件事情，是足以窺見其一端的。

但諸調之實際，如遼史所言，是以琵琶柱聲爲依據時，則個個的音制較之印度寧是由伊蘭派的樂論受了多少的變形，其痕跡，不能斷言沒有。然而印度樂論，在琵琶的使用上究竟被遵守到了怎樣的程度，並不明瞭，大體上和伊蘭派的或相類似，關於這一點要立卽談到伊蘭的影響，是不能不躊躇的。而且在樂調上，印度系之龜茲樂之優越，妨礙了伊蘭樂調之中國化，或者隱蔽了它，沒使表現出來，要指點出伊蘭樂調樣的傳入之事實，是不可能的。但就這樣，也不敢斷定說全無影響。印度與伊蘭是西域文化之二大源泉，伊蘭成分由流入中國的胡樂，尤其安國康國等，對於中國樂當得是生過了一些的感化。

在樂器上，竪箜篌、琵琶、篳篥的三者無疑地是伊蘭系。在天竺樂中後二者雖也使用，但在天竺元本是外來的東西。在伊蘭印度兩文化之混和點的中央亞細亞，兩

系的音樂在實際上是怎樣行使着的，是有興味的問題，但我們除掉由隋唐的胡樂與西域出土的遺像，關於龜茲國內的印度樂調之施行與西域諸國之樂器，多少知道得一些而外，還剩下有不少的疑問。

唐代俗樂調之正調名，看解爲『之調式』或『爲調式』則諸調之相互關係及高度便有不同，假如認定宋傳與日本所傳爲唐樂之直傳，則正調名當解爲『之調式。』

唐代俗樂調既解爲『之調式，』則唐代諸樂律之高度便相關聯地得以考知。俗樂調之標準的俗律（燕律）似乎是印度龜茲樂的直系，是當於商調之越調調首之律。隋之鄭譯一面以此爲依據，更斟酌着中國的均之意義，於低二律的宮調（黃鐘宮）調首給與了黃鐘之名，那便是唐代的古律之由來。故爾俗律和古律該是以必然的關係結締着的。連宋人也不明此理，見到黃鐘宮、仲呂宮、南呂宮三宮之調首都比俗律高二律，遂以爲燕樂至後世上昇了兩均，（沈括夢溪筆談說）其實非是。

隋初的黃鐘宮其實是稱爲下徵林鐘宮，卽是把比正律低五律者認爲了黃鐘的，其源如龜茲樂調之標準所示，大約是受了胡調低抑之感化。鄭譯琵琶八十四調之律也大約是比鐵尺律低五律的，唐之古律比正律（小尺律）低五律，恐亦其遺制。知道唐小尺有時是出於鐵尺，唐古律是出於鄭譯琵琶律，這個現象毫不足異。

唐代之燕樂諸調似乎是依據着古律。（在天寶年代有其明證）而在另一面，樂器之分寸則是依據小尺，樂器之律呂是依據正律。俗律之使用法不明，但其存在可以認爲是燕樂之標準音。唐史言俗樂之宮調當於夾鐘者，以此。但據我所見，由古律與俗律之關係推證起來，是應該當於太簇。應該當於太簇而言當於夾鐘者，當是由於肅宗以後的新律當於古律之夾鐘而生出的混淆，不然便是中唐以後俗樂調上昇了一律，遂致忘記了古律與俗律之原義。

唐正律是小尺律，由貞元中所貢獻的驃國兩頭笛與日本篳篥之關係看來，可以推知是見諸實用的。唯小尺律有玉尺制與鐵尺制之屢相替代，其詳雖未能明，但中唐代殆是鐵尺律。今以鐵尺律爲正律，由兩頭笛之律與調之關係，比正律低五律

的古律，比古律高二律的俗律。高三律的新律，當於古律之林鐘的淸商律，便得到了闡明。由此發見，而隋代鄭譯八十四調之律，蘇祇婆所傳的龜茲樂調之律，更加之從未被人夢想過的印度古樂律之高度，也才得了推闡的可能。

由唐燕樂調的高度之決定，唐燕樂調與宋教坊樂之比較纔可以辦到。兩者大體是相近的，只是宋人以唐之俗律爲標準，故正調名是完全改變了。

唐代的琵琶以四絃四柱爲最普通。凌廷堪等昧於此，建立出『一絃具七調』之說，這是與當時的琵琶制不能相容的謬說。

唐燕樂二十八調是後世宋元明俗樂諸調之淵源，在唐時也傳到了日本。在中國傳世愈久便愈失掉其本來的調義，而日本所傳則和樂器一道是還保存着唐代之遺制的，然則在唐樂之研究上，對於日本所傳的唐世遺調遺曲之調查是最重要的事體之一，特別對於中國學者願進一言。

在本論之外，還提出了應聲之新釋，合字林鐘徵聲等之新說。

綜合以上諸論，算把後世樂調之淵源的隋唐燕樂調，關於其調的性質，調名之由來，調律之高度的三點，大抵是闡明了的。

附論

一 唐燕樂調之調式

調名之表現法古來本無定制，有應用律名者，有借用聲名者，此外也還有別種的表現。

周禮所云『奏黃鐘，歌大呂，』又『函鐘爲宮，太簇爲角，姑洗爲徵，南呂爲羽』等，似乎是應用律名以爲調名的，但其真相尙有疑問。唐宋代倣效周禮的某律爲宮爲商等的調式，恐怕與周禮的用意有別。又黃鐘宮太簇商等的調名也是應用律名的最普通的名稱，是唐宋以來所通用的。

借用聲名爲調名者如古時的清角、流徵，暫且不論，晉荀勖三調中之下徵調，清角調，毫無疑義地是以聲名爲調名的，但無一定的音度。黃鐘笛之下徵調是林鐘宮，清角調是姑洗宮，大呂笛之下徵調是夷則宮，清角調是仲呂宮。唐俗樂調的正宮高宮等，要看成這一類也未始不可。

此外如淸商三調之瑟調、淸調、平調（瑟調或作側調，）荀勖三調中之正聲調等，與律名聲名均無關係，此等怕也同樣是無絕對音度的。隋代龜茲樂調之梵名，唐俗樂調之『時號』的大部分，近世的某字調等，都可以算成這一類。

隋代是際會着未曾有的調之進化期的，調名之表現上怕也有種種的方法的罷。要表示有一定的律的商調、角調、羽調等之調名，把舊有的律名應用起來，不用說是最爲理想的。譬如黃鐘宮是黃鐘爲宮，而同時也是由以宮爲調首的黃鐘均七聲之律而成的調，與此相準，以黃鐘均之商（太簇律）爲調首的調稱爲黃鐘商，以黃鐘均之羽（南呂律）爲調首的調稱爲黃鐘羽的這種表現法，當是考慮出來了的。隋書歷律志萬寶常律呂水尺條下云『南呂，黃鐘羽也。』此處雖不是指的調名，卻也暗示着有這樣的調名之存在。與此對立的是借調首的聲律以爲調名之法，如以黃鐘爲商，且以商爲調首之調，（無射均商調）稱爲黃鐘商者是。此亦稱爲黃鐘爲商。（唐樂『夾鐘均之黃鐘羽』陳澧認爲夾鐘宮與黃鐘羽區別。在這時前者僅示黃鐘律當於羽聲，羽聲不爲調首，後者是羽調。）蓋倣照周禮之古式而通行於唐代

者上二制中，前者是余所謂『之調式』後者是『爲調式』。隋代俗樂調的情形暫置不問，在唐代則二者之取舍於諸調相互關係（宮調羣，商調羣，羽調羣等間之相互的律之高低關係）之決定上極關重要，今且略加考核如次。

唐俗樂調名有應用調所依據之律名者，稱之爲俗樂正調名。在此正調名之外有時俗相傳之調名，此稱爲時號。時號中也有應用律名聲名者。

把唐俗樂正調名要限定於『之調式』或『爲調式』的任一邊，都當得躊躇。把唐代的雅樂調名來檢討時，『爲調式』通行着的痕跡是很昭著的。有明白地把爲字插入的例證，如『圜鐘爲宮』『黃鐘爲角』『太簇爲徵』『姑洗爲羽』等，（張文收所制定十二和之第一『豫和』此種調名基於周禮。以下例多，參看唐書禮樂志）是。此等有時又略去爲字，稱爲『黃鐘角』、『太簇徵』、『姑洗羽』。（舊唐書音樂志）又有『羽調』『商調』『宮音』『商音』等例，後二者一作『黃鐘宮調』、『太簇商調』等，固知仍是『爲調式』。其次有附帶均名之例，如『夾鐘均之黃鐘羽』等，這也是『夾鐘均之黃鐘爲羽』依然是『爲調式』（但此形式作爲『夾鐘（均）

之（黃鐘）羽』則與『之調式』通。）反之，所謂『之調式』僅張文收十二和之一的舒和之『太簇之商，』此外無適例。

俗樂調大率有時號，其正調名似該認爲借用了雅樂調名式的。唐代的雅樂調名幾全部爲『爲調式，』這個事實使我們覺得把俗樂正調名也解成『爲調式』是極其自然。但依然躊躇着不能採取『爲調式』者，是因爲有與『之調式』符合的宋傳與日本所傳。此兩傳並非是把唐代的俗樂正調名對時號之關係照原樣保存着的，（北宋傳僅七商爲唐制。）是保存着了把正調名作爲『之調式』時的時號調相互關係之態。此如是由於宋人之獨斷而改造，則信奉兩傳的我輩實屬至愚，果其然乎？

把唐樂作爲『爲調式，』並於相互關係上得與宋日兩傳相一致，有唯一的一個方法，便是名目爲『爲調式』而實則導出與『之調式』同一結果的方法。如清人陳澧所提倡宮商角羽各調各與以正位發始之高度不同的十二律，把調名解作『爲調式』時，在其結果上是與準據各調共通律的『之調式』相合。但陳氏把這種想法延長至宋樂去了，此法如不局限於唐，則唐宋不能一致。唐宋正調名不同，陳氏把唐宋遼俗樂正調名同一視了，這已和古籍不合。

陳氏聲律通考序云「唐宋俗樂，凌氏已徵引羣書披尋門徑，然二十八調之四均，實爲宮商角羽，其四均之第一聲皆名黃鐘。凌氏於此未明，故其說尙多不合。」

陳氏說宮商角羽諸調律呂表

五聲正位	宮		商		角			徵		羽											
宮調律	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應									
商調律			黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應							
角調律					黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應					
羽調律										黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應

唐末暨五代，數十年間天下騷亂，使盛極一時的唐俗樂衰頹了下來，然而奉守着唐樂遺曲的伶人是並未絕滅的，宋初尙有唐樂之遺存。太宗時代所存的一十八調卽使有多少變革，總不能認爲是從新再造起來的東西。俗樂調是以時號爲本號的。宋人把唐暨五代的越調作爲越調，沙陁調（正宮）作爲正宮，把它們的律之相互關係照樣傳承着，是理所當然的事體。但正調名唐宋不同者，是由於稱呼法之改

革，兩代諸調之相互關係，唐樂爲『之調式』，北宋樂爲『爲調式』（南宋是『之調式』）則相符合。假使唐宋並爲『爲調式』，則七商以外調名與調之相互關係凌亂，成爲並無何等的血脈相通之物。北宋的『爲調式』如爲踏襲唐制，因宋樂標準律提高之故，與此相應的正調名自當有變化，然而相對的關係兩代當一致，而實際亦不然。唐樂如不爲『之調式』，則與宋樂之『爲調式』不合，殊足異也。(註)

（註）北宋爲『爲調式』之證見沈括夢溪筆談，補筆談，宋史律歷志引仁宗景祐樂髓新經。南宋『之調式』之跡見朱子儀禮經傳通解風雅十二詩譜（又參照宋史樂志小雅歌二南國風註）姜堯章白石集，張炎詞源等。唯宋人之角當作別解。不知是否唐之遺式。日本所傳幾無角調，關於此點無可闡發。

俗樂時號												
二宮調			沙陁調（正宮）					道調（道調宮）				
五商調			越調		大食調（大石調）			雙調		小食調（小石調）		水調（歇指調）
二羽調					平調（正平調）							般涉調

俗樂正調名

唐	律	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應
唐	宮調			太簇宮					林鐘宮				
唐	商調			黃鐘商		太簇商			仲呂商		林鐘商		南呂商
唐	羽調					林鐘羽							太簇羽

之調式

宋		黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應
北宋	宮調	黃鐘宮					仲呂宮						
北宋	商調	黃鐘商		太簇商			仲呂商		林鐘商		南呂商		
北宋	羽調			太簇羽							南呂羽		
南宋	宮調	黃鐘宮					仲呂宮						
南宋	商調	無射商		黃鐘商			夾鐘商		仲呂商		林鐘商		
南宋	羽調			仲呂羽							黃鐘羽		

爲調式

之調式

日本														
律			·壹越	斷金	·平調	勝絕	下無	·雙調	鳧鐘	·黃鐘	鸞鏡	·盤涉	神仙	上無
宮調			·沙陀調											
商調			·壹越調		·大食調			·雙調						
羽調					·平調					·黃鐘調		·盤涉調		

又唐代傳至日本之調雖僅十調左右，然其相互關係與宋傳一致。傳來之後樂制有數度之改革，必與唐代之物相同，殊難斷言。日本傳非唐制之原樣，（1）有特殊之十二律名（壹越、斷金、平調、勝絕、下無、雙調、鳧鐘、黃鐘、鸞鏡、盤涉、神仙、上無（鳳聲、）壹越當中國之黃鐘，乃古來定說）（2）各調之調首稱宮，（3）殘存之三商三羽調分爲律調呂調得其均衡，此外尚有數件爲人所列舉，但這些怕是在日本遇着了什麼必要而變革了的。不幸其變革之跡無由詳悉，但至遲南宋初代之日

本樂制與今日無大差，這一點在古籍上是有明徵的。假如北宋代在中國有了大變革，受其影響之結果，日本所傳遂與宋傳一致，則唐樂調爲『爲調式』與宋日兩傳不合亦無足怪，或者有人會這樣懷疑。但是日本所傳唐曲比宋人所傳者爲多（其名目見和名類聚抄（宋初撰）宋初唐遺曲之鮮少實不堪比較）於一部分的樂論之外，樂器等至少猶存，殆無何等顯著的改善之痕跡，想到有這樣忠實的傳承之事實，何以定要把樂調改組以追縱變革後的（假定）宋傳呢？這是值得反問的。宋代文化傳入日本之迹，於宗教美術上相當顯著，已爲世所公認。然而宋樂曲卽使有什麼傳來，而於文獻上卻連名目也無留存，是値得注意的。宋日樂之相關固未充分地探求盡致，但如唐日樂間之關係這樣密切，是不會有的。樂調上的宋傳與日本傳之一致寧是由同祖派生出的血族關係之結果。日本十二律名，一部分是借用俗樂調名（時號）以爲其調首律位之名，(註) 假如這日本十二律名之起源是在宋代以前發祥於日本，則唐俗樂調之排列與宋傳日傳相同便毫無可疑，但不幸關於這一點古籍是完全沈默着的。

（註）壹越（唐越、伊越）平調、雙調、黃鐘、盤涉之五律爲同名之調的調首之律。

照現在所有的資料看來，二途之中積極地採定其一的啓示是沒有的，但如上說以宋傳日傳合致之理由認爲同祖如較爲合理時，則唐俗樂正調名是當解爲『之調式』的（或者陳澧式之『爲調式』）就這樣，一邊承認着有『爲調式』之跡的雅樂調，一邊又言有『之調式』的俗樂調，一見雖覺矛盾，但雅俗樂調其機構各別，俗樂調不必一定是雅樂調的模倣；『爲調式』的雅樂調與『之調式』的俗樂調之併存是不足異的。以千古傳統自誇的日本所傳唐樂調如出於意外乃是後世把唐樂一變了的宋傳之派衍，有那樣的確證揭發了出來時，則於本書所述之根幹當大施改革之斧鉞，作者是不會躊躇的。

本書所述於合於『爲調式』之說也並不排斥，且屢屢稱其爲可能者，正因有上述的情形而礙難決定之結果。

二　唐代律尺質疑

唐代律尺有鐵尺說與玉尺說兩種。

通典一四四云：

「大唐貞觀中，張文收鑄銅斛秤尺升合咸得其數。詔以其副藏於樂署。至武延秀爲太常卿，以爲奇翫，以律與古玉斗升合，獻焉。開元十七年將考宗廟樂。有司請出之。勅惟以銅律付太常，而亡其九管。今正聲有銅律三百五十六，銅斛二、銅秤二、銅甌十四。斛左右耳與臀皆正方，積十而登，以至於斛。銘云「大唐貞觀十年，歲次玄枵，月旅應鐘，依新令、累黍尺、定律、校龠、成茲嘉量，與古玉斗相符，同律度量衡。協律郎張文收奉敕修定。」秤盤銘云「大唐貞觀秤，同律度量衡。」匣上有朱漆題「秤尺」二字。尺亡，其跡猶存。以今常用度量校之，尺當六之五。衡皆三之一。一斛一秤是文收總章年所造。斛正圓而小，

與秤相符也。』

新唐書禮樂志亦云：

『文收既定樂復鑄銅律三百六十，銅斛二。……斛左右耳與臀皆方，積十而登，以至於斛。與古玉尺玉斗同。』

此古玉斗古玉尺，蔡元定以爲後周玉尺（見律呂新書，）日本荻生徂徠樂律考（村瀨之熙撰藝苑日涉卷三所引）亦同此說。但古玉斗不必卽是後周代所掘得之物，說者有謂此古玉斗如非東晉或劉宋以後物，則當是後周代蘇綽（鐵尺之創始者）所造。如以後周玉尺爲唐尺，則與丁度所說宋景表尺爲唐尺較晉前尺長六分三厘者（玉海卷八所記）不合。（猪谷望之『本朝度量權衡攷』所說）唐之大尺爲小尺之一尺二寸，正倉院藏奈良朝時代之大尺（大抵乃唐制撥鏤尺）比現今日本曲尺（一尺＝〇・三〇三米）稍短，平均得九寸八五七一有奇。（正倉院圖錄第一輯及第六輯所載十二枚大尺之平均數。）同類之尺日本法隆寺慧

日寺及嘉納氏均有所藏。烏程蔣氏藏尺亦略與此等相合（王國維觀堂集林十九參照。）又續日本紀十二載『天平七年（唐開元二十七年）四月辛亥，入唐留學生從八位下上道朝臣真備獻唐禮大衍歷經大衍歷立成測影鐵尺一枚，銅律一部，鐵如方響寫律管聲十二條，樂書要錄十卷，』此與六典調鐘律測晷景用小尺之說合校，可知當時所輸入的唐律是依據鐵尺，此足為正倉院藏尺於鐵尺有關係之一證。大尺之六分之五為小尺，合八寸二一四有奇（嘉納氏藏唐小尺八寸。）以此為鐵尺，依隋書律歷志所載之比率以求周尺西晉尺時，得七寸七二有奇。馬衡氏『隋書律歷志十五等尺』依據現存王莽嘉量（劉歆銅斛）測得西晉尺為〇・二三一米（七寸六二三——余曾以 A. Stein 氏所發見之漢尺等為根據，得七寸五五（〇・二二八七八：米，）相差甚微。）今依據之，知唐小尺之鐵尺為〇・二四五七八米，其一・二倍之大尺為〇・二九四九三六米，合日本曲尺九寸七三二有奇。與正倉院大尺之差雖有一分二厘餘，但於律上無大影響。

（註）正倉院所藏「尺八」有一管與唐小尺（鐵尺）之一尺八寸（倍黃鐘）確切地相一

。致但其『筒音』（全閉孔音）之實驗振動數爲 353.3，是在勝絕與下無之中間（f^1—$\sharp f^1$）

據正倉院樂器之調查報告　還應該是唐小尺律（即正律）之黃鐘，古律之仲呂，與古時日本律之勝絕相當的東西。

唯郭沫若氏據上舉通典所載張文收銅斛銘，以爲唐代尺度屢有變更。貞觀十年前當是鐵尺，武德四年所制定之『開元通寶』錢可證。貞觀十年依據『古玉斗』所『修定』者當是後周玉尺。文收總章年所造之第二斛『正圓而小，』是爲總章年間又由玉尺制改鐵尺制之證。然大斛之尺既合開元時常用尺『六之五，』則開元時復已改爲玉尺，改制之時期大率在武后時代也。尺雖有鐵尺玉尺之分，大小尺之比例不變。

案於古代日本度量衡制曾與以大影響者爲唐制，觀其變革之跡，其感化並不敏速。推古帝代（隋煬帝代）與大陸作正式的直接交通以來，彼此之交涉雖繁，與唐代大小度量衡之實際相接近者實在元明帝之和銅六年（唐開元元年。）在其約十年前，文武帝大寶二年（唐中宗嗣聖十九年）雖有大小尺度，但小尺反當於

唐之大尺，大尺乃高麗尺。其前所用的是高麗尺。聖武帝代乃蹈襲和銅制現存正倉院藏尺（大尺）如爲當代制度之遺品，則所謂小尺當擬爲鐵尺。總之鐵尺之輸入不問是何時代，以鐵尺定爲小尺，實費了數十年的歲月。就這樣大陸之影響，其速度有如此遲緩，則唐制縱屢有變革，不至一一都影響到日本。開元代已採用玉尺，日本也依然可以固執着鐵尺的。（假如正倉院藏撥鏤尺非開元代的遺品。）

余感於正倉院藏撥鏤尺，『開元通寶』錢及其它考古學的資料之重要性，又鑑於採用鐵尺說之便於說明，雖於張文收銅斛銘之疑惑不能解，暫以開元天寶代律尺即鐵尺說爲主，而以玉尺說附之，澈底的決定當期諸它日。

三　龜茲部之樂器樂曲

龜茲樂之東來據隋志言始於西秦呂光之時，但西秦時所傳樂器未必卽與隋志所載者一致。唐代所傳新舊唐書通典六典等互有出入，而新唐書獨加彈箏、擔鼓、齊鼓，疑是西涼樂之竄入，除此而外，隋唐龜茲部的樂器大抵是一致的。

樂器的系統有伊蘭印度中國的三種。豎箜篌、琵琶、五絃、篳篥無疑地是伊蘭系。橫笛、都曇鼓、毛員鼓、腰鼓、羯鼓、貝是印度系。笙當然是中國系，但簫於西域亦有之，龜茲部所用的簫不知何所屬。銅鈸是伊蘭印度所共有的，由來已久。琵琶、五絃、於天竺部中亦有之。又屬於細腰鼓的正鼓、和鼓，伊蘭系的康國安國兩樂裏面均有，這些應該都是外來的，

龜茲部樂器	隋	唐	南詔	宋
	竪箜篌	竪箜篌		
	琵琶	琵琶		
	五絃	五絃		
	笙	笙		
	笛	横笛	横笛	笛
	簫	簫	短簫 長簫	
	篳篥	篳篥	大觱篥 小觱篥	觱篥
	毛員鼓	毛員鼓（通典云今亡）		
	都曇鼓	都曇鼓		
	答臘鼓	答臘鼓	揩鼓	揩鼓
	腰鼓	腰鼓	腰鼓	腰鼓
	羯鼓	羯鼓	羯鼓	羯鼓
	雞婁鼓	雞婁鼓	雞婁鼓	雞婁鼓（鼗鼓附）
	銅鈸	銅鈸	大銅鈸	
	貝	貝	貝	
		齊鼓 檐鼓 侯提鼓 彈箏（新唐書）		
			拍板	拍板
			方響	
			短笛	

隋唐代的龜茲樂之優越，致其所使用之樂調成爲二代俗樂調之基礎，而於唐代則俗樂中最爲重要的坐立部伎也有龜茲樂參與着。但龜茲樂一普遍化，其本身也就次第變形了起來，所使用的樂器有淘汰，有代用，遂化爲貞元中南詔樂的龜茲

部所見的那樣，乃甚至如宋教坊的龜茲部所見的那樣。南詔龜茲部固然是地方的成品，但如宋教坊之龜茲部則當視爲前代之繼承，然則晚唐的龜茲部也就可想而知了。

南詔龜茲部已經失掉了豎箜篌、琵琶、五絃等，而有方響、拍板、短笛、等淸樂系之樂器滲入。這怕是盛唐時代的胡俗混淆之孑遺。宋龜茲部更加衰頽，所使用的樂器僅僅八種，樂曲僅二，隋唐盛時之面影已經沒有了。

龜茲或屬於其系統的樂曲於典籍中有明徵者不少。隋志云：「龜茲者起自呂光滅龜茲國，得其聲。呂氏亡，其樂分散。後魏平中原，復獲之，其聲多變易。至隋有西國龜茲齊龜茲土龜茲等凡三部。」

隋代有曹妙達白明達輩製新曲。白明達見隋志龜茲樂項下，當亦龜茲人。志云「煬帝不解音律，略不關懷，後大製豔篇，辭極淫綺。令樂正白明達造新聲，剏萬歲樂、藏鈎樂、七夕相逢樂、投壺樂、舞席同心髻、玉女行觴、神仙留客、擲磚續命、鬥鷄子、鬥百草、汎龍舟、還舊宮、長樂花、十二時等曲，掩抑摧藏，哀音斷絕。帝悅無已。」此中汎龍舟

一曲，唐代尚在清樂中，兩唐書及通典均以爲隋煬帝作，殆是一曲。

隋志龜茲樂條下又云：「（煬帝）六年高昌獻聖明樂曲，帝令知音者於館所聽之，歸而肄習。及客方獻，先於前奏之，胡夷皆驚焉。其歌曲有善善摩尼，解曲有婆伽兒，舞曲有小天，又有疎勒鹽。」隋志缺高昌樂，故於龜茲樂下紀之。「其歌曲」云云以下，依其它諸樂文例，當是指龜茲樂。曲名解釋頗有異說。勒維氏 Lévi 以爲「善善」雖有 Bien! Bien!（善哉善哉）之意，但由有疎勒鹽之記載，疑是關於鄯鄯（漢樓蘭）的東西。（註一）但如「善善摩尼」爲一曲名時，則當從沙畹 Chavannes 說爲「善哉摩尼」（註二）（māni 波斯摩尼教祖 或 mani 佛語「如意珠」「無垢」。）勒維又疑婆伽兒爲 Bagar。唐之樂曲名多附有「鹽」字者（註三）此疎勒鹽爲其先驅。

（註一） S. Lévi, Long. d. Kautcha, p. 351.

又同氏於曲名讀作「善善，」「摩尼解」（以摩尼爲 mani）「婆伽兒舞」等。案當以讀爲「解曲」「舞曲」爲近是。

（註二） Éd. Chavannes et P. Pelliot, Un traité manichéen retrouvé en chine

(Journal asiatique, 1913, t. II,) p. 150, note 1.

（註三）　例如野鵲鹽、神雀鹽、白蛤鹽、（以上唐會要）突厥鹽、大秋秋鹽、要殺鹽、鶻嶺鹽、（以上羯鼓錄）一捻鹽、一斗鹽。（以上教坊記）三台鹽、安樂鹽、壹德鹽。（以上日本所傳）

想到唐代的龜茲樂之盛行，唐會要所載天寶十三年的改名樂曲中屬於龜茲樂的當復不少但要一一指出是很困難的。今揭出數種如下。

一　沙陀調『龜茲佛曲』改爲『金華洞眞』

『龜茲佛曲』之名見燉煌所發見的佛曲沙陀調中，又『金華』之稱可聯想到西域記所載龜茲之金花王，(註四) 這一曲當得是和龜茲樂有關係的。

（註四）　大唐西域記云『屈支國國東境城北天祠前有大龍池。……聞諸先志曰近代有王，號曰金花。政教明察，感龍馭乘，王欲終沒，鞭觸其耳，因卽潛隱以至于今。』案唐初龜茲王有蘇伐勃駃(與高祖同時)蘇伐疊(與太宗同時) 具見唐書。勒維氏以爲『蘇伐』Su-var 自可聯想到 suvarna 或 svarṇa （華言『金』）而龜茲出土的木札（通關證）有 Swarnate 與 Swarnabüspe 之名，前者當卽蘇伐疊，後者當是蘇伐勃駃，卽西域記之金花王，Swarnabuspe = suvarṇapuṣpa

（梵語華言爲『金花』）（"Lang.d. Koutcha," pp. 319－320）又後涼呂光之龜茲有寺名『金華。』 S. Lévi, Le sūtra du Sage et du Fou 賢愚經 dans la litterature de l'asie centrale (Journal asiatique, 1925), p. 328.

二 沙陀調『蘇莫遮』改爲『萬宇清』

水調『蘇莫遮』

金風調『蘇莫遮』改爲『感皇恩』

蘇莫遮當是龜茲樂，其證有二。

證一、希麟續一切經音義大乘理趣六波羅密多經音義云『蘇莫遮冒……案「蘇莫遮」胡語也，本云「颯麼遮，」此云戲也。出龜茲國。至今有此曲，即大面撥頭之類是也。』大面即蘭陵王，撥頭即拔頭，鉢頭。此語不得爲梵語，唐代音義家決無稱梵語爲『胡語』者。原語不詳。當時在包含着龜茲的東土耳其斯坦地方，所謂『胡語』（指伊蘭語系尤其粟特語）是流通着的，有胡名的龜茲樂曲，並不足異。

證二、宋代教坊之龜茲部，據宋史一四二云『其曲二，皆雙調。一曰宇宙清，二曰感

皇恩。』宇宙清當卽會要之萬宇淸。會要所載蘇莫遮三曲不必僅調不相同，蓋是有所關聯的三部異曲。三異曲中至宋代僅存其二也。又會要三曲屬於水調者沿用胡名。日本所傳盤涉調有蘇莫者，又大食調有賀王恩，一名感皇恩。

又『蘇莫遮』有油帽之義。宋史四九〇云『高昌國……俗好騎射，婦人戴油帽，謂之蘇幕遮』

三　金風調『婆伽兒』改爲『流水芳菲。』

婆伽兒已見上揭隋志龜茲樂條下。

四　大食調『耶婆色雞』改爲『司晨寶雞。』

『耶婆色雞』（悟空譯十力經序作『耶婆瑟雞』）乃龜茲山名，又寺名。Lévi氏以爲龜茲語 yurpāṣke 之音譯（Lévi: Lanque d. Koutcha, p. 320, not 1; p. 372, not 1.）向達氏據此以爲龜茲樂曲（唐代長安與西域文明五十八頁及七十一頁註二〇，）是也。

四　驃國樂器之律

貞元中貢獻於唐朝的驃國樂，在唐樂調研究上是重要的資料已如本文所述，但關於驃傳所載驃國樂器之律，今再稍稍補說如次。

金二、貝一、絲七、竹二、匏二、革二、牙一、角二之中有律之註記者爲大匏琴、小匏琴、獨絃匏琴、橫笛二、兩頭笛、小匏笙、牙笙、兩角笙、三角笙的十種。

「有大匏琴二……大絃應太簇，次絃應姑洗。

有小匏琴二……大絃應南呂，次絃應應鐘。

有獨絃匏琴……頂有四柱如龜茲琵琶，絃應太簇。

有橫笛二，一穴六，以應黃鐘商，備五音七聲，又一管……律度與荀勗笛譜同，又與清商部鐘磬合。

有兩頭笛二（前出今從略）

有小匏笙二……律應林鐘商。
有牙笙……雙簧皆應姑洗。
有兩角笙……簧應姑洗。
有三角笙……一簧應姑洗，餘應南呂。』

『橫笛二』中，一應黃鐘商，則另一是暗示應林鐘商。又大匏笙之律無所標記，然由小匏笙之應林鐘商，則可以推測大抵當應黃鐘商。因爲驃國樂是只限於黃鐘林鐘二商的。

做兩頭笛律之例，以上諸樂器之律均以爲正律（小尺律）並依『之調式』表解之如次：

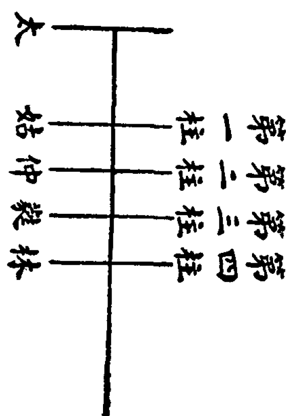
驃國樂器音律一覽

正律（小尺律）	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應	黃	大	太
兩頭笛 左	太		姑		蕤		夷						
兩頭笛 右						林		南		應		大	太

	林	夷	南	無	應	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林
橫笛一 （黃鐘商） 〔大匏笙（黃鐘商?）〕	徵		羽		變宮	宮		商		角		徵變	徵
小匏笙 （林鐘商） 〔橫笛二（林鐘商?）〕	宮		商		角		變徵	徵		羽		變宮	宮
牙 笙 （雙 簧）			姑$^{1}_{2}$										
兩角笙 （雙 簧）			姑$^{1}_{2}$										
三角笙 （三 簧）			姑$_1$					南$^{2}_{3}$					
大匏笙 二 絃	太$_1$		姑$_2$										
小匏笙 二 絃								南$_1$		應$_2$			
獨絃匏琴	太		〔·	·	·	·〕							
三面鼓			〔·$_1$					·$_2$〕					
古 律	林	夷	南	無	應	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林
古律 黃鐘商（黃鐘均）	徵		羽		變宮	宮		商		角		變徵	徵
古律 林鐘商（林鐘均）	宮		商		角		變徵	徵		羽		變宮	宮

此中三個的匏琴，於散聲以外不明，但獨絃匏琴言如龜茲琵琶有四柱，依照日

本琵琶與阿剌伯琵琶之絃音分劃時，可得如左之諸律。



牙笙，多角笙，三角笙，均不堪用於樂曲之吹奏，前二者僅能奏林鐘商調首之律，後者勉强可以吹奏得黃鐘商、林鐘商兩調首之二律。

琵琶之類沒有一件說到了調絃法的，大約是沒有一定的方法罷。

三面鼓是三聯的片鼓。驃傳云：

『有三面鼓二，形如酒缸，高二尺首廣下銳，上博七寸，底博四寸，腹廣不過首。冒以虺皮，束三如一，碧條約之。下當地則不冒。四面晝驃國工伎執笙歌以爲飾。』

這種三聯鼓，古印度已有其制，(註一)以各鼓之音異其高度爲其特徵。與驃樂貢獻之年代約略相同的爪哇之大佛蹟 Bôrô boudour （千佛壇）之浮雕中也有表現。(註二)三聯鼓之音制，依據 Naṭyā-śastra 所說，右鼓是 sa 左鼓是 ga，一鼓是 pa；又有 ri（右）sa（左）pa；或 sa（右）ri（左）pa 等的調音法。(註三)驃樂三面鼓之調音法由此也就可以推得。(註四)

此外，應律無所記註的鳳首箜篌，拍子樂器之類二十二點之過半數是印度系，應律有所標示的管類甚適合於黃鐘商、林鐘商二商調的樂曲之演奏。尤其黃鐘商越調在印度樂中居於中心地位，這已經是再三指陳過的。

（註一） 印度 Sanchi 塔門浮雕（一世紀頃）有兩面鼓，參看 Ferguson: " Tree and Serpent Worship," Pl. XXIV, fig. 2.

（註二） C. Leemans: " Bôrô-boudour dans l'Ile de Java," 1874, Pls. CX 189; CLXVII, B. 66; CCXCIV 128 etc.

（註三） J. Grosset: "Inde, histoire de la musique depuis l'origine jusqu'à nos

jours (Encyclopédie de la musique: Histoire, tome I), p. 358.

（註四） 今以隋唐樂調之研究所探得了的印度九聲之高度，來檢點這幾種調音法時，小食調首如取Sa聲時，則無與越調首相當者，小食調首如取Pa聲，則Sa聲與越調首相配，頗覺妥適。惟在驃樂三鼓中至少有二鼓當有與二商調首律相應之聲，是無可疑的。

五　述唐會要天寶樂曲

對於唐會要所載天寶十三年改名樂曲加以一瞥時，其中有胡部新聲，有立坐部伎，有道調，法曲，諸樂均使用着淵源於龜茲樂調的俗樂調，足見唐代中的胡樂之壓倒的勝利。

此紀錄與同年的『道調法曲與胡部新聲合作』一詔是相爲表裏的，表示着唐代諸樂結局是不能不集合於以龜茲樂爲主盟的胡樂的旗幟之下了。

唐會要所載之樂曲中，有與清樂曲同名者一二，如日本所傳唐樂曲（均用唐俗樂調）中與清樂曲同名之曲實際是同曲或由同曲所演變，那嗎我們可以作這樣的想念，便是天寶代的清樂殘曲中是有用着與胡部新聲同調之俗樂調的。又在法曲中有與清樂同名的堂堂，大約是由清樂化爲了法曲的。

會要所載之樂曲中所屬部之稍稍明瞭者，略說如次。

（沙＝沙陀調，道＝道調，越＝越調，大＝大食調，雙＝雙調，小＝小食調，水＝水調，平＝平調，黃＝黃鐘調。）

一　坐立部伎

破陣樂在立坐部伎，會要收有越、大、雙、小、水五商調之破陣樂。長壽樂（沙，）天授樂（越，）太平樂（雙、小，）大定樂（大）等無疑地是立坐部曲。太平樂與大定樂，羯鼓錄列入太簇商，日本所傳太平樂爲大食調。景雲（沙）承天（沙）二曲依其排列之先後關係看來，似乎是道調（道曲）之曲。

二　法曲

法曲中有破陣樂，一戎大定樂，與坐立部之破陣大定當有關係。（註二）霓裳羽衣（越）本稱爲婆羅門，羯鼓錄太簇商中有此曲。赤白桃李花堂堂二曲並林鐘角，羯鼓錄以堂堂爲太簇商，日本所傳赤白桃李花與會要同調。又清樂中亦有曲名堂堂。

元稹樂府法曲中有『火鳳』『春鶯囀』之語，當是曲名。(註一)會要有火鳳(平、黃，)急火鳳(道、平、黃，)真火鳳(平。)會要與日本所傳又有越調之春鶯囀。羯鼓錄之太簇商黃鶯囀疑是同曲。

望瀛(道)獻仙音(小)二樂，會要闕舉，宋之法曲部傳之。(宋史一四二樂志。)

(註一) 新唐書禮樂志言高宗征高麗，作一戎大定樂。其舞容與通典所記立部伎大定樂相同。破陣樂有種種，雖難於比定，但準大定樂之例，可見法曲與坐立部之親近。

(註二) 元稹樂府法曲云：『明皇度曲名新態，宛轉侵淫易沉著。赤白桃李取花名，霓裳羽衣號天落。……火鳳聲沉多咽絕，春鶯囀罷長蕭索。……』

又通典一四六坐立部伎注云『……初太宗貞觀末有裴神符妙解琵琶，初作勝蠻奴、火鳳、傾盃樂三曲，聲度清美，太宗深悅之。高宗之末其伎遂盛流於時矣。』

三 道調(道曲)

唐俗樂二十八調中之林鐘宮時號『道調』(一作『道調宮』)此與『高

宗自以李氏老子之後』命樂工所作的『道調』疑是同源。會要道調（道曲）中有景雲九真紫極承天順天諸曲（均爲玄宗時韋縚所製，見唐書禮樂志）均屬沙陀調。（羯鼓錄以景雲承天順天三曲爲太簇宮。）君臣相遇錄（沙）玄宗時作。九仙（沙）蓋卽羯鼓錄之九仙道曲。

四　清樂

堂堂林鐘角，羯鼓錄以堂堂爲太簇商。泛龍舟，會要列於小食調，日本所傳乃水調，蓋後來之誤變。

萬歲樂（大）亦在清樂中，日本所傳入於平調。

日本所傳玉樹後庭花（越）亦清樂曲名，但於會要未見。

清樂在盛唐時代甚爲衰微，通典云『合於管絃者唯明君、楊叛、驍壺、春歌、秋歌、白雪、堂堂、春江花月夜等共八曲。……開元中有歌工李郎子。……自郎子亡後，清樂之歌闕焉。又闕清樂，唯雅歌一曲辭典而音雅。……』疑其樂曲中有移入於胡樂調而殘存者，會要所載諸曲其傳至日本者，大率卽此類。若然，則清樂亦不能不說是已

經捨棄了它的固有之律，而與法曲道調等同用了俗樂調的。

關於清樂調之移入當成爲問題的是所選擇的樂調之種類。清樂本來是南朝舊樂，受胡樂之影響比較地少，因而中國古來之宮調應該是於清樂最有關係的，但其實際的情形不明。後人或以清商三調（平調、清調、瑟調）（註一）擬諸晉荀勗之三調（正聲、下徵、清角，）（註二）此三調之調首爲宮，卽是宮調。但北朝所傳，平調瑟調雖以宮爲主，清調則以商爲主。（註三）又據鄭譯所言，隋初清樂黃鐘宮以仲呂爲變徵而不以蕤賓。（註四）然則清商黃鐘宮以黃鐘爲調首時，則爲仲呂均之徵調，又當時雅樂同樣以林鐘爲調首時，則爲仲呂均之商調。清樂曲中泛龍舟爲龜茲樂工白明達所造，則雖隋代清樂已自由使用龜茲調亦未可知。

（註一）通典一四五云：「平調清調瑟調皆周房中之遺聲也。漢代謂之三調。」

（註二）荀勗三調見本論第六章。燕樂考原云「唐之俗樂有二，一曰清樂，卽魏晉以來之清商三調也。三調者清調也平調也側調也。龜茲樂入中國以前，梁陳之俗樂如此。……荀勗之正聲、下徵、清角，亦祇三調也。」

（註三）魏書一〇九樂志：神龜二年陳仲儒所言云「……又依琴五調調聲之法以均樂器。其瑟調以宮爲主，清調以商爲主，平調以宮爲主，五調各以一聲爲主，然後錯採衆聲以文飾之，方如錦繡。」

（註四）隋書音樂志云「譯與變俱云「案清樂黃鐘宮以小呂（仲呂）爲變徵，乖相生之道。今請清樂去小呂還以蕤賓爲變徵」」

今觀會要與日本所傳清樂曲之調，有商、角、羽三種，而缺宮調。這不知是唐代清樂調之本來面目呢，還是移入俗樂調時所修改了的。想到唐代胡樂之盛隆，清樂難保其固有之調，怕也是理所當然的罷。

五　胡部新聲・俗部樂

通典一四六「又有新聲自河西至者，號胡音。聲與琵琶樂，散樂，俱爲時重，諸樂咸爲之少寢。」

會要所載樂曲，除立坐部，道調，清樂之外，其餘的大多數如非舊有胡樂，則當屬於新聲或俗部樂的。

會要之改名樂曲，多以胡名換爲華名。這些大約本來是外來的胡樂，在佛教用語上見慣了的梵語，有沙陀調曲之摩醯首羅 maheśvara，華言爲『大自在』。有羅刹末羅，羅刹者 rākṣasa 華言『可畏』，末羅者 malla 華言『力士』。又有越調曲之婆羅門，卽 brahmaṇa 印度四姓之一，又『淨行』之義。大食調之優婆師卽 upāsikā 舊或譯作優婆夷或烏波斯迦，華言爲『近事女』或『近善女』。盤涉調之蘇刺耶疑卽 sūrya『日天』等等，不一而足。

又小食調蘇羅密改爲『昇朝陽』，由朝陽之意推之，『密』疑卽宿曜經（不空譯）之蜜，經云『日曜太陽，胡名「蜜」（粟特語 mihr），波斯名「曜森勿」，天竺名「阿爾底耶」(aditya)』經中所謂胡，指粟特 Soghd 也。（註一）

（註一） S. Lévi『龜茲國語與其研究之端緒』（現代佛教第四卷三十八號四十九——五十頁）參照。

調種曲名	調名 有*符者乃舊名所在處		舊曲名
景雲	沙	道	

宮調

九仙	沙	道				
萬國歡	沙	道				
曜日光	沙	道				
欽明	*沙	道				舍佛兒
寶輪光	*沙	道				俱倫僕
紫雲騰	*沙	道				色俱騰
破陣樂	越	大	雙	小	水	
傾盃樂	越		雙			
蟬曲	越		雙	小	水	
北雒歸淸	越		雙			
慶淸風	越			*小		厥磨賊
來賓引	*越			*小	水	越＝高麗 小＝訖陵迦胡歌
金光引	*越		雙			牟雞胡歌
昇朝陽	越			*小	水	蘇羅密

商調

天長寶壽	*越		雙			老壽
英雄樂		大		小		
歡心樂		大		小	水	
山香樂		大		小		
丸野歡		*大		小	水	婆野娑
泛金波		*大	雙		水	優婆師
司晨寶雞		*大	雙	小		耶婆色雞
卷白雲		大		小		
慶惟新		*大	雙			半射沒
太平樂			雙	小		
月殿			雙	小		
迎天樂			雙	小		
五更轉			雙	小	水	
金風			雙	*小		金波借席

調	曲名						
	天地大寶				小	水	
	凌波神				小	水	
羽調	火鳳	平	黃				
	急火鳳	平	黃				
	濮陽女	平	*黃				百舌鳥
	春楊柳	平	黃	般			
	大仙都	平	黃	*般			移師都

把各調的曲名比較起來，同名的頗不少，而且同名之曲雖有一二例外幾乎都用着同性的調，這點和日本所傳是一致的。在日本凡某固有調之曲移入同性之它調者，稱爲『渡物』（watasi mono）。這種『渡物』之移調是以行於有五律乃至七律上下之關係的同性的二調內爲原則，然在實際上二律關係者也有（如黃鐘調與盤涉調，）這是因爲以仲呂林鐘爲調首的二調（相差二律）間之移調，藉着以黃鐘爲調首的調之中介，可以把五律至七律關係之原則延長而應用。

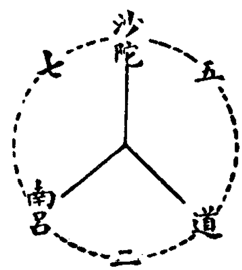
林 蕤 仲 姑 夾 太 大 黃

七律（林—黃）

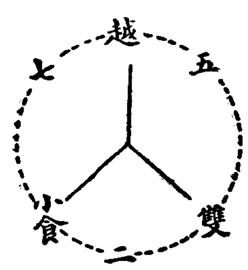
五律（仲—黃）

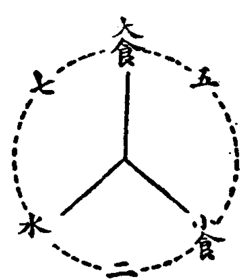
就這樣宮商羽三性之諸調，其移調方式可圖示如左：

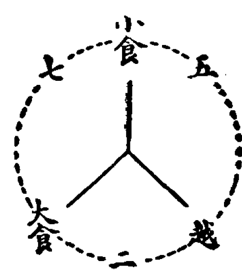
宮調



商調







羽調



天寶樂曲之移調痕跡是可以依着這個方式解釋的。

1 宮調　沙陀調與七律上之道調可以交互移調。景雲九仙萬國歡曜日光四曲在初究竟是屬於沙陀調或道調雖然不明，但看欽明寶輪光紫雲騰三曲於沙陀調中有其舊名，應該是本屬於沙陀調而移入了道調的。

2 商調　五商調中如破陣樂雖然五商通用，然以二商爲最多，其次三商，四商者僅一曲。這些樂曲之原調由有舊名併記者越調三曲，大食調四曲，小食調四曲，是確實的。移調之方向應用着上述的方式雖然可以說明，但有三律之差的大食調與雙調之移調方法是不明瞭的。泛金波、司晨寶雞、慶惟新之三曲似乎是以大食調爲原調，由此而移入雙調時，大食↓小食↓越調←雙調的路徑未免迂迴。而且如無小

食與越調的慶惟新是難於說明的。大約日本所傳是沒有固執的必要罷。

3 羽調　平調、黃鐘、般涉可以相互移調、其關係較宮商二調間者更為親密。此外可以視為移調之例外或同名異曲者有二。

其一、沙陀調蘇莫遮改為萬宇清——水調蘇莫遮——金風調蘇莫遮改為感皇恩，前二曲乃宮調與商調，金風調性質不詳。

其二、羽調急火鳳（平調、黃鐘調）之外有宮調的道調急火鳳改為舞鶴鹽，怕是不同的樂曲。

除掉這二項之外，唐代燕樂曲之移調可以確認為是只在同性的調間移轉的。

六　日本十二律

本篇中以日本所傳十二律爲根據而立論者屢屢，今就其由來、現狀、及古今之變遷，略述如次。

自來日本音樂所用的十二律名，爲

壹越　斷金　平調　勝絕　下無（龍吟）　雙調
鳧鐘　黃鐘　鸞鐘　盤涉　神仙　上無（鳳聲）

與中國十二律名不同。中國十二律之智識，至遲由隋唐代的中、日直接交通早就該傳到了日本，奈良朝時代（其盛期與盛唐代同時）的音樂恐怕是沿用着中國律名的。（註一）不知何時產出了今日所見的這樣爲日本所獨有的律名。其年代如被闡明時，唐樂調之調式之謎，或可由此而解。這些律名中，有一半如壹越、平調、雙調、黃鐘、盤涉等是借用着由唐代之俗樂調而來的日本雅樂調名，其它則由來不詳。但與其

說是日本人的獨創，寧是仍於唐代所傳有所根據的。就這樣於『黃鐘』一律之外全與中國律名不同。又與調名有關係的幾個律都是該調調首之律——如壹越律爲壹越調首之律，平調律爲平調調首之律——是值得注意的。

（註一） 續日本紀卷十二『天平七年（唐開元廿三年西紀七三五年）四月辛亥，入唐留學生從八位下上道朝臣眞備獻唐禮一百三十卷，大衍歷經一卷，大衍歷立成十二卷……銅律管一部，鐵如方響寫律管聲十二條，樂書要錄十卷……』

原來日本雅樂調相傳爲淵源於唐俗樂調，其高度與各調之相互關係大約也是承繼着唐制。其律之位置與日本雅樂調相契合，同時與唐俗樂調之調首也應有密切之關係。我把日本律名和日唐調名對照着表列如次：

日本十二律	壹越	斷金	平調	勝絕	下無	雙調	鳧鐘	黃鐘	鸞鏡	盤涉	神仙	上無
日本雅樂調調首位置	壹越調		平調			雙調		黃鐘調		盤涉調		

唐俗樂調調首位置（之調式）	越調（伊越調）		平調			雙調		黃鐘調		般涉調		
唐古律	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應	黃	大
唐俗律	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應

唐之越調是黃鐘商，平調是林鐘商，雙調是中呂商，黃鐘調是黃鐘羽，般涉調是太簇羽（具見唐會要）把此等唐調與日本所傳相契合地（即「之調式」的地）排置時，其所準則之律是比日本十二律低二均的律。這便是我所說的古律。因而日本十二律是與比古律高二均的俗律相一致的。宋的教坊律是把正宮及越調調首認爲黃鐘的，在相對的關係上是和唐俗律或日本律相等的東西。但律之絕對音的高度唐宋是應該小有差違的，日宋間也不能不認爲是有同樣的差違。今日的壹越是與d^1（振動數 290·33）極相近的，古與今不見得是保存着同一的高度。如有一定高度的音，亘了千年之久尙毫無差池地保存着了，那倒反是奇蹟。在這長久的歲

月中昇降的變遷當然屢屢是有的。因此之故，儘管努力着要保持一定的音之高度，而終至有一律上下之偏差生出，在我看來反覺得是自然。正倉院所藏『尺八』中，有一管與唐小尺(鐵尺)之一尺八寸(倍黃鐘)確切地相一致。但其『筒音』(全閉孔音)之實驗振動數爲353.3，是在勝絕與下無之中間(f^1—#f^1)。(註二)這應該是唐小尺律(卽正律)之黃鐘，古律之仲呂，與古時日本律之勝絕相當的東西。

就這樣，我在日本律之高度中認定有古今之差，古時是當得高半律乃至一律的。

	壹	斷	平	勝	下	雙	鳧	黃	鸞	盤	神	上
今	d^1	#d^1	e^1	f^1	#f^1	g^1	#g^1	a^1	#a^1	h^1	c^2	#c^2
古	#d^1	e^1	f^1	#f^1	g^1	#g^1	a^1	#a^1	h^1	c^2	#c^2	d^2

中日十二律之對照，在今已經是沒有疑問之餘地了，但在前關於中國之黃鐘當於日本何律的問題卻起過論爭。便是中國黃鐘卽日本壹越說與中國黃鐘卽日

本黃鐘說之對立。前說不問音之高度，是根據自來樂家間之傳說與律名調名之關係所主張出的（中村清二博士說。）（註二）後說於黃鐘（指中國尤其周漢代之黃鐘）之名稱相一致以外，不問其它的律名，專就兩黃鐘之高度之比較而主張出的（荻生徂徠著樂律考。）後說於周漢黃鐘之高度偶然與日本黃鐘之高度相近而外，別無充分的根據，在今日已無人信奉矣。

（註一）　正倉院樂器之調查報告。

（註二）　中村清二『日本支那樂律考』（東洋學藝雜誌一九五號）參看田邊尚雄『最近由科學上所見的音樂之原理』三五六——三六三頁。

七　正倉院藏阮咸及近代中國琵琶之柱制比較

近世論樂家之通弊好以與古相違之近代資料爲根據而論古，讀凌廷堪陳澧關於隋唐或宋代琵琶之考說，均未能免此弊。

凌氏以爲燕樂琵琶『一絃具七調，四絃故二十八調，』欲得凌氏所言一絃七調，至少須有六柱。

又陳氏云：

『通典載傅玄琵琶賦曰「柱有十二，配律呂也。」據此二語則古之琵琶每絃有十三聲，至宋人有十六字譜，以配十二律，四清聲，則其協琵琶每絃十六聲，必爲十五柱也。合字配黃鐘爲散聲，則六字配黃鐘清，其柱必當絃之中半。中半之上十一柱，爲下四、高四、下一、高一、上、勾、尺、下工、高工、下凡、高凡、十一字，配大、太、夾、姑、仲、蕤、林、夷、南、無、應、十一律。中半之下三柱，爲下五、高五、緊五三

字，大呂清、太簇清、夾鐘清。蓋必有十五柱，乃并散聲而有十六聲也。今琵琶與古不同，第九柱當絃之中半，其上減去三柱矣。中半之下有五柱，則又多二柱矣。』

案傳玄琵琶乃『秦漢子，』並非如龜茲琵琶那樣的胡琵琶。胡琵琶以四絃四柱爲最普通，已詳本論。陳氏將此二系之琵琶混而爲一，故以爲宋琵琶亦具有十五絃，實則就在宋代，除掉阮咸那樣的秦漢子系之琵琶外，這樣多柱的琵琶殊屬難於想像。

日本正倉院中有唐制的十四柱阮咸二面，一面甚精。其柱制如次：

	由下駒至柱之距離
絃之全長	二・二一〇
一柱	一・九七五
二柱	一・八五六
三柱	一・七五二
四柱	一・六五三
五柱	一・四六三
六柱	一・三八八
七柱	一・三一五
八柱	一・二三〇
九柱	一・一一三
十柱	〇・九七八
十一柱	〇・九〇六
十二柱	〇・八四五
十三柱	〇・七八二
十四柱	〇・七四五

（據正倉院樂器之調查報告）

此與今之十四柱（四相十品）的中國琵琶幾乎一致，可謂一奇。（參看童斐中樂尋源三十四頁，琵琶柱聲圖。）陳氏所謂『今琵琶與古不同，第九柱當絃之中半，其上減其三柱，中半之下有五柱』云云，與右列阮咸柱制幾乎一致，把今日的琵琶之第十四柱移在第十二與十三之間，則與古阮咸柱制密合。

	合	四	一		上	尺		工	凡	六	五	乙	仩		伬	仜
琵琶柱	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12		13	14
阮咸柱	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	

近代中國的琵琶，據我想來，大約是於胡琵琶之身體上應用了秦漢子十二柱或阮咸而成的，不會是唐代以來的制度。唐時的燕樂琵琶並不就是阮咸，凌氏所謂『琵琶一絃具七調』說，陳氏之『鄭譯琵琶以一絃兼三均……每絃七調』說，均不能成立。兩氏論著中，凡以琵琶柱聲為基礎而展開的部分，在這兒當得接受重大的修正。

八　日本所傳琵琶調絃法

日本所傳的琵琶調絃法，其名稱有今古之不同。平安朝末（十二世紀）與笛笙之調同名的調比前者低五律，因而要與笛笙之壹越調相合時，須得用琵琶雙調。近世一變，改爲使用與笛笙同名同律之調。其結果是前代的琵琶雙調呼爲壹越調，琵琶黃鐘調呼爲平調。今依今制壹越調絃法以列舉四柱琵琶所產之各聲。（一、二、三、四示四絃。）

			一						二	三						四		
唐古律	南		應	黃	大	太		姑	仲	蕤	林	夷	南		應	黃	大	太
唐俗律	林		南	無	應	黃		太	夾	姑	仲	蕤	林		南	無	應	黃
唐 林鐘均	宮		商		角		變徵*	徵		羽		變宮	宮		商		角	
唐 仲呂均	商		角		變徵	徵		羽		變宮	宮		商		角		變徵	徵

俗	夾鐘均	角		變徵	徵		羽		變宮	宮		商		角		變徵	徵		羽
律	黃鐘均	徵		羽		變宮	宮		商		角		變徵	徵		羽		變宮	宮
	無射均	羽		變宮	宮		商		角		變徵	徵		羽		變宮	宮		商
日本律		黃		盤	神	上	壹		平	勝	下	雙	鳧	黃		盤	神	上	壹

林鐘均雖缺變徵一聲，然可知足以演奏黃鐘、夾鐘、仲呂、無射四均所屬的各調（正宮、大食調、般涉調、黃鐘宮、越調、黃鐘羽、道調、小食調、平調、中呂宮、雙調、中呂調。）然琵琶非止於奏單音之曲，乃是以奏重音爲特色的（日本所傳如是，）右列壹越調絃法在日本專用於壹越調（唐越調，）此外雙調、平調（及大食調）黃鐘調，盤涉調等是各有各的調絃法的，今示之如左表。

日本律	平	勝	下	雙	鳧	黃	鸞	盤	神	上	壹	斷	平	勝	下	雙	鳧	黃	鸞	盤	神	上	壹
唐古律	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應	黃	大	太
唐俗律	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應	黃

調名	絃法	律數
壹越調	林　南無應黃（一）　太夾姑仲蕤林（二・三）　南無應黃（四）	十五律
雙　調	仲　林夷南無應黃（一・二）　太夾姑仲（三）　林夷南無（四）	十五律
平調 大食調	太　姑仲蕤林（一）　南　應黃大太（二）　姑仲蕤林（三）　南無應黃（四）	十八律
黃鐘調	林　南無應黃大太（一・二）　夾姑仲蕤林（三）　南無應黃（四）	十六律
盤涉調	姑　蕤林夷南（一）　應黃大太（二）　姑仲蕤林（三）　南無應黃（四）	十七律

右五種調絃法中與近代中國所傳承着的方法同型的，是壹越調（中國合上尺合）與雙調（中國上尺合上）式。陳澧引琵琶錄言彼二調絃法協於唐制，（註一）

近人王光祈氏亦據唐賀懷智琵琶譜序同爲此論。(註一)

(註一) 聲律通考六云「琵琶錄所謂宮逐羽音，商角同用者，琵琶調絃之法也。余觀樂工彈琵琶而悟得之。樂工彈琵琶有兩調，一曰「上尺合上」第一絃第四絃散聲皆上字，第二絃散聲尺字，第三絃散聲合字也。一曰「合上尺合」第一絃第四絃散聲皆合字，第二絃散聲上字，第三絃散聲尺字也。「上尺合上」者七宮七羽調絃法，「合上尺合」者七商七角調絃法。宮逐羽，商角同用，故四均只用兩法也。」陳氏以爲琵琶調絃限於二法，實是誤謬，日本所傳尚別有三法。古時當更多。

(註二) 王光祈中國音樂史上册一三九——一四三頁。

又盤涉調調絃法與阿剌伯琵琶是完全同式，這是不足驚異的。因爲這種調絃法怕是隨着四柱琵琶(阿剌伯琵琶爲四絃四柱)一道由伊蘭人傳到東方來的。

琵琶四絃散聲之律之高度如上表所示，是

第一絃	太——林	亙六律
第二絃	林——黃	亙六律
第三絃	黃——太	亙三律

第四絃　仲——林　亙三律

可知大絃比小絃之緊張度大。試僅取各絃之最低律以按四絃時，卽與盤涉調調絃法同型；又僅取最高律以按四絃時，則與壹越調調絃法一致。然而奈良朝時代的琵琶調絃之律果否與今日日本所傳之物相同（古今有一律之差暫置諸度外）實難遽定。據三五要錄（註三）及正倉院藏奈良朝時代之琵琶譜一葉（註四）所暗示者而判斷，當時調絃比後世似乎要高五律。

（註三）　同書調子品云『上古（指奈良朝）各用本調，絃管無異。卽以琵琶平調合笛之平調，琵琶黃鐘調合笛之黃鐘調。』

（註四）　大日本古文書第九卷所載照片參照。標題爲『黃鐘、番（香）假崇』與此曲名相類似之物任何書中均無所見。『黃鐘』殆是琵琶之黃鐘調。今以此譜與三五要錄時代之琵琶黃鐘（今之平調）及今之黃鐘調併讀，知與前者幾相適合。再依前註之意見而判斷時，奈良朝時代之黃鐘調絃雖爲今之平調式，但怕是要高五律的。關於此點尚未能究明。

九　樂調起畢之律

宋蔡元定起調畢曲之說，以為黃鐘宮、無射商、夷則角、仲呂徵、夾鐘羽之五調皆起調於調首律之黃鐘，亦畢曲於黃鐘；大呂宮、應鐘商、南呂角、蕤賓徵、姑洗角之五調亦同樣起畢於大呂；其它準此。(註一) 清人凌廷堪極端排擊之。但據余所見，蔡氏說雖稍稍流於理想論，然決非一片淺薄之空論。(註二)

（註一） 參照律呂新書所說及六十調圖，又宋志一三一樂志。朱載堉以蔡說為是，曾舉曲例以證之。（律呂精義）

（註二） 燕樂考源一，凌氏說並未擊中蔡說要害。王光祈氏引據歐洲音樂之調式，為蔡氏辯護，其論不誤。（參看中國音樂史上冊一六九——一七一頁。）

與蔡說相合的情形在宋以前已見諸實行，不過沒有蔡說那樣的一般化而已。

把存世的宋代樂譜來看，朱熹儀禮經傳通釋所述趙彥肅所傳開元風雅十二詩譜，

(註三)及姜夔白石詞集十曲中之四曲，(註四)都與蔡說相合。再就傳統更古的日本所傳唐樂或仿唐樂（日本製）來檢點時，有四分之一是以同律起畢的。畢曲之律以常結於與調名有關係的律爲原則，宋譜與日本所傳唐譜均不相悖。調首是位於此律的。

（註三）聲律通考十所載十二譜均以黃鐘律起畢。但有用淸黃鐘者。又童斐中樂尋源卷下，一至二頁，揭有關雎一詩。

（註四）聲律通攷十所載，又夏敬觀詞調溯源二十九頁至三十五頁，參照。

今就日本所傳唐樂及林邑樂之主要者，示其所使用的橫笛譜與篳篥譜之起畢之律（便宜上用唐俗律，）以供讀者參攷。

唐俗律	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應
日本律	壹	斷	平	勝	下	雙	鳧	黃	鸞	盤	神	上
篳篥譜	六		四		一	上舌		丅五		工	凡	ム
橫笛譜	六口		干		五	丄		夕		中	丅	

調首位置	沙陁調・壹越調		大食調・平調			雙調		黃鐘調		盤涉調		

所屬調		盤涉調			平調				乞食調	大食調			壹越調					沙陁調
曲名		青海波	輪臺	蘇莫者	慶德	越天樂	甘州	萬歲樂	還城樂	太平樂 急	太平樂 破	太平樂 序	武德樂	賀殿 急	賀殿 破	春鶯囀 入破	春鶯囀 颯踏	羅陵王 破
箏	起	黃	太	林	南	黃	姑	姑	太	太	南	南	黃	仲	黃	太	太	黃
箏	畢	南	南	南	太	太	太	太	太	太	太	太	黃	黃	黃	黃	黃	黃
橫笛	起	黃	太	林	南	黃	姑	姑	太	太	南	南	黃	太 仲	黃	太	太	南 *南
橫笛	畢	南	南	南	太	太	太	太	太	太	太	太	黃	黃	黃	黃	黃	黃

*字譜作丁中‖無南　但實演時有別

如右例所示，箏簗橫笛二譜起畢之律大抵一致，然時亦有異例，如平調之慶雲樂、五常樂急、陪臚（林邑樂）及盤涉調之越天樂等，蓋當視爲破格者也。

十　日本樂調之實例

日本所傳唐樂曲爲伶人父子世世相傳以至於今日的，有人把它立即認爲唐代樂曲以爲音樂史的直接資料，但又有人謂古今樂譜相異，今世所傳樂曲不能認爲唐樂，不能作爲音樂史之資料，甚且連音樂史之能否成立都加以懷疑。（兼常淸佐日本音樂。）已經經過了千年的長久的歲月自然不免有徐徐的變遷，現今所有的和唐代的自不能全同，然亦不能說全異。其中關於古代的面影，氣息，總是可以感得一些的。古今之樂調亦有不同，宮調、商調、羽調之性質一變而失其原義者不少。後人不察其所以，竟以今所傳者爲正，實則把今所傳的樂調來加以一瞥時，其未失原義者反是很少的。羽調寧帶有商調的性質，商調中轉有帶羽調之性質者。此現象不限於今世，在七八百年以前，本來是屬於商調的壹越調、雙調、水調等，據三五要錄、仁智要錄（並十二世紀之著作）看來，同是帶有宮調之性質的。

後世日本之俗樂調，說者以爲是由所謂羽調之通稱的『律旋』所胚胎的。然而觀其所謂『律旋』實不好說是真正的羽調，在理論上寧當視爲商調。

律旋如真是羽調時，其七聲關係當如次：

日本稱呼	宮·		商	嬰商		角*		徵		羽	嬰羽		宮
羽調	羽·		變宮	宮		商		角		變徵	徵		羽

*律角

然而樂曲中『嬰商』幾乎是沒有用的，則律旋與其認爲羽調，寧可認爲商調或徵調。

商調		商·		角		徵		羽		變宮	宮		商
律旋 上原說*	下行	宮·		商		角		徵		羽			宮
	上行	宮·		商		角		徵			羽		宮
田邊說**		宮·		商		角		徵		羽			宮
徵調		徵·		羽		宮		商		角			徵

*上原六三郎俗樂旋律考

**田邊尙雄音樂之原理

例如日本所傳唐樂之平調越天樂，要讀爲羽調時，則爲商、角、徵、羽、變宮而成，缺少宮聲（畢曲羽聲）；如讀爲商調時則爲宮商角徵羽而成（畢曲商聲）；後者轉覺貼切。然而當於羽調之變宮者在字譜上要高一律，因而是相當於宮的，在字譜上則是羽調，(註)

（註）篳篥譜之丄（g^1）依口傳在這時候是要低一律吹作$\#f^1$的。丄多先吹爲$\#f^1$，在移入次音之直前吹爲g^1。

就這樣在字譜上儘管是羽調，而在實演上已經轉爲了他調的東西，依然稱爲羽調是否正確；而由唐時傳入以來羽調是否是這樣的東西；這些都是疑問。理論與實際相反的現象是所在多有的，在這些地方不去深加穿鑿，或許怕是賢明的辦法。

卷末所揭載的三種樂曲，宮調以屬於沙陀調者爲例，商調以壹越調，羽調以平調。最後者如上所述與其認爲羽調，寧是傾於商調，依照字譜則是屬於羽調。

古來在實演上有種種的技術，字譜的一字雖然是一音，其音中斷有成爲二音的時候，又有加上裝飾音經過音等等的字譜與實演不必一致，不過在大體上總是

照應着的。檢查調性時，須得不要爲這些上層的附加物所囿。（沙陀調的 c 音在理論上是錯誤，但用爲裝飾是不妨事的。）

所錄三種的樂曲，採用橫笛譜一曲，篳篥譜二曲者是爲要表示兩種樂器之字譜與曲的特色。字譜對照了家藏的古寫本數種，五線譜對照了近衞直麿遺稿雅樂五線譜稿（一九三五）而成，盡了可能地求其與現時伶人所傳的實際相近，二種樂器所用字譜之律，今表列如次：

	d^1	$\sharp d^1$	e^1	f^1	$\sharp f^1$	g^1	$\sharp g^1$	a^1	$\sharp a^1$	h^1	c^2	$\sharp c^2$	d^2	$\sharp d^2$	e^2	f^2	$\sharp f^2$	g^2	$\sharp g^2$	a^2	$\sharp a^2$	h	c^3	$\sharp c^3$	d^3
唐俗律	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應	黃清	大清	太清	夾清	姑清	仲清	蕤清	林清	夷清	南清	無清		
篳篥譜						舌		五		工	凡	厶*	六		四		一	上		丅					
橫笛譜	六		下		五	上		夕		中	丅		六		下		五	上		夕		中	丅		六
	1												2												3

* 實際不用

此外笛譜中有『ミ』字，篳篥譜中有『ノ』字，均表示重文。例如『五ミ』乃五五，『一ノ』乃一一。

又笛譜『由』字表示比前聲低一聲之後又回到前聲，例如『五由』乃由干五。『乜』字表示當吹奏前聲之高八度（十二律）者，前聲如為正聲時，『乜』為其清聲例如『六乜』是六（正）六（清）。

沙陀調 羅陵王，破

起調

篳篥譜：六 （中呂） 四 一 丿 丁 一 四 六 六 四 六 工 五
宮調声：宮 商 角 角 徵 角 商 宮 宮 商 宮 羽 徵

丁 一 工 六 丿 一 四 一 丁 一 四
徵 角 羽 宮 宮 角 商 角 徵 角 商

一 丿 丁 一 四 六 六 四 六 工 五 工 五 工 六
角 角 徵 角 商 宮 宮 商 宮 羽 徵 羽 徵 羽 宮

丿 一 四 丿 六 六 丿
宮 角 商 商 宮 宮 宮

畢曲

＊丁一工六或作工五工六

壹越調　武德樂

起調

横笛譜：六　乜　下　上　五　：　千　六

高調声：商　商　角　徵　變徵　變徵　角　商

五　由　：　中　夕　：

變徵　角　變徵　變徵　變宮　羽　羽

六　：　丁　中　乜　上　夕　上　夕

商　商　宮　變宮　變宮　徵　羽　徵　羽

五　由　：　中　夕　：

變徵　角　變徵　變徵　變宮　羽　羽

畢曲

六（中呂）

商

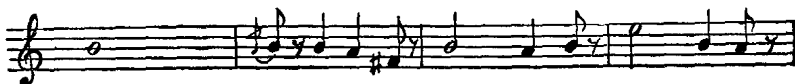
平調　越天樂



篳篥譜：六　四　工　五　工　四　六　四
羽調声：徵　羽　角　商　角　羽　徵　羽
〔商調声：宮　商　羽　徵　羽　商　宮　商



六　四　ノ　上　丅　上　四　六　四
徵　羽　羽　變宮　商　變宮　羽　徵　羽
宮　商　商　角　徵　角　商　宮　商



工　ノ　五　舌　工　五　工　四　工　五
角　角　商　變宮　角　商　角　羽　角　商
羽　羽　徵　角　羽　徵　羽　商　羽　徵



上　丅　一　工　五　舌　四　六　四
變宮　商　變宮　角　商　變宮　羽　徵　羽
角　徵　角　羽　徵　角　商　宮　商〕

中基（兩副另頭在此畢曲）

〔註〕"上"本當於g^2（在平調為宮），今當於$\#f^2$（變宮），故在譜上有用一以代上者。古音原當於g^1，今用$\#f^1$。因此之故，羽調遂帶商調性質。

附錄



印度古樂用語（梵語）解

本書引用印度古樂之處頗多，論及印度古樂之專門書籍坊間多有之。爲避免繁縟，關於其一般的智識少所敘述。但過簡轉恐不能達意，茲爲讀者便利起見，擇其要者略加詮釋如次。

一 svara『聲』

此聲與中國宮商角徵羽等之聲同義，有七聲。saḍja, ṛṣabha, gāndhāra, madhyama, pañcama, dhaivata, niṣāda 是也。這七聲普通是略稱爲 sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni 別有 antara gāndhāra 與 kākali niṣāda 之臨時聲，合稱爲九聲。隋代鄭譯模倣這臨時聲，置之宮商之間稱爲『應聲』字譜的『勾』字實卽此應聲。七聲之首爲 ma，當於中國的商聲。七聲之音程參照 śruti 及 grāma 二項。

中國之聲頗似歐洲音樂之 do re mi fa 式的稱呼法，其自身無絕對音，與律相結

合始有之。其在印度，各聲有時有一定之音。如七調碑即然。

中國五聲有種種的附會說，（如附會以五行，又如宮爲君商爲臣等，）印度七聲亦然，今舉一二例如次：

羽	sa	Agni　阿耆尼，火天	火　天
變宮	ri	Brahmā　婆羅賀磨，梵天	梵　天
宮	ga	Soma　蘇摩　月天	辨財天
商	ma	Viṣṇu　毗紐　那羅延天	大自在天
角	pa	Nārada	吉祥天
變徵	dha	Tumburu	歡喜天
徵	ni	,,	日　天

陳暘樂書所載的婆羅門所言，與此稍稍類似，但有出入。

ga	宮　調	婆陁力調	阿修羅聲　Asura
ma	商　調	大乞食調	帝釋聲　Indra = Ŝakra-devendra

pa	角調	涉折調	大辨天聲 Sarasvatī
ni	徵調	婆臘調	那羅延天聲 Nārāyaṇa
sa	羽調	般贍調	梵天聲 Brahmā
ri	變宮調	阿詭調	?Agni(火天)

又有以九聲配四姓者：

Brāhmaṇa 婆羅門	sa(羽)	ma(商)	pa(角)
Kṣatriya 剎帝利	ri(變宮)	dha(變徵)	
Vaiśya 毗舍	ni(徵)	ga(宮)	
Sūdra 首陀	a	ka	

二 śruti『聞』

在決定各聲之音程上有微小的音程之律。一個 octave（例如由黃鐘（宮）至清黃鐘（清宮）之音程）之間中國只有十二律，而印度有二十二個 śruti。

一個 śruti 約等於中國的半律。各個 śruti 均有專稱，且曾有一定之高度，但其高度古今自有違異。準此，可知印度的 śruti 與中國的律之觀念相近。

七聲所有的 śruti 數，ṣadja grāma 與 madhyama grāma 稍有不同。

	sa	ri	ga	ma	pa	dha	ni
ṣadja grāma	4	3	2	4	4	3	2
madhyama grāma	4	3	4	2	4	3	2

其它尙有 gāndhāra grāma 因與本書無關，今從略。

各聲所有的 śruti 數，看是取在相鄰接的高音之間或是在低音之間，則 grāma 之性質懸異。在 Bhandarkar 以前的學者採取前說，以後則後說起而代之。前說由 Sir W. Jones 作俑，Sir W. Ousely, J. O. Paterson, W. C. Stafford, Capt. Williard, Col. French, C. Engel, Rājā S. M. Tagore, J. Grosset (前期說)，A. J. Ellis, A. W. Ambros, Cap. Day 等蹈襲之。今人中猶有從諸家之說而誤者。

三 ṣaḏja　『生於六』之義，七聲之一，有四 śruti，略稱爲 sa，當中國羽聲。在今日是和中國的宮聲相似的主要聲。

四 ṛṣabha　『牡牛』七聲之一，有三 śruti 略稱爲 ri，當中國變宮聲。

五 gāndhāra　『健陀羅』古地名。七聲之一，有二 śruti 略稱爲 ga，當中國宮聲。

六 madhyama　『居中』七聲之一，有四 śruti，略稱爲 ma，當中國商聲。在古代乃七聲中之主要聲。

七 pañcama　『第五』有般贍，般涉等譯音。（1）七聲之一，依 madhyama grāma 與 ṣaḏja grāma 之異而異其 śruti 數。前者爲三，後者爲四。當中國羽聲。（2）又爲七 Rāga 之一，詳後。

八 dhaivata　七聲之一，有三 śruti，略稱爲 dha，當中國變徵聲。

九 niṣāda　七聲之一，有二 śruti，略稱爲 ni，當中國徵聲。

十 antara　『間』 antara ga 者 ga 前二 śruti 之聲，略稱爲 a。

十一 kākalī 「極簿」 kākalī ni 者 ni 前二 śruti 之聲略稱爲 ka。

十二 grāma 「邑」「羣」

指七聲之羣而言，與七聲爲一組的中國「均」之意相近。中國之均有物理的構成（黃鐘生林鐘，林鐘生太簇……）而調是在奏樂之實際上以均中之某聲爲主所生出的東西。在古代一均之五聲（乃至七聲）僅以宮爲主，因而一均不過一調。而在印度則七聲之羣的本身已有三樣的構成法，並且一均之七聲皆可爲奏樂上的主要聲（尤其爲結聲，畢曲）因而一均有七調。Bharata 言及二個的 grāma

```
                        3  2  4  4  3   2  4
                        ∧  ∧  ∧  ∧  ∧   ∧  ∧
一、ṣaḍja grāma        sa ri ga ma pa dha ni (sa

                          3  4   2  4  3 2  4
                          ∧  ∧   ∧  ∧  ∧∧  ∧
二、madhyama grāma     ma pa dha ni sa ri ga (ma
```

二之 pa 比一之 pa 低一 śruti 因而兩 grāma 便有差異。但在和中國之聲相對照上，此差可以置諸度外。故兩 grāma 俱是 ga 等於宮。

十三 mūrchanā　『伸長』『漸進』

以兩個 grāma 的各各的七聲爲起音所成的七聲之列，有十四個。頗似中國之調，但寧可視爲音階發音法(Solmization, Solmisierung)之一種較爲適切。"Avadānaśataka"（撰集百緣經）言有二十一 mūrchanā。"Pañcatantra" 亦云然。

十四 jati　『生』

中國之調。ṣaḍja 與 madhyama 兩 grāma 所屬之七聲在理論上雖均可爲主聲而組織成調，但在實際上認爲可以成調的只有 ṣaḍja grāma 的 sa, ri, dha, ni 四聲及 madhyama grāma 的 ga, ma, pa 三聲，以此七聲爲主聲而成七調。

	調名	主	音
ṣaḍja grāma	1. ṣaḍjī	sa	羽
	2. arṣabhī	ri	變宮
	3. dhaivatī	dha	變徵
	4. niṣadī	ni	徵
madhyama grāma	1. gāndhari	ga	宮
	2. madhyamā	ma	商
	3. pañcamī	pa	角

十五 rāga『色』『情』

亦是調義。七調碑中的七個調屬此。此七個 rāga 在 Nāṭya-śāstra 時代還沒存在，其發生的時期雖不明，但在 "Nāradi-sikṣa" 那羅提・式叉（年代不詳）及 Sāṅgadeva 的 "Saṃgīta-ratnākara" 樂海（十三世紀）中是有揭載的。（前書僅七 rāga，後書更錄有多種。）

七調碑之七 rāga 中 madhyama grāma 與 ṣaḍja grāma 兩者，與 Bharata 所說的雖屬同名，但各僅一調，彼此是當區別的。又 pañcama 雖可以聯想到屬於 Bharata 所說的 madhyama grāma 的 jati（調）之一個 pañcama，但兩者無何類似之點。因為前者有中國的羽調之性質，而後者卻有角調之性質。(jati 及 pañcama 條參照。)

近世的 rāga（及 rāgini）有數十個，因與本文無涉，今從略。

十六 madhyama-grāma　（1）grāma 之一種（參看 grāma 條。）（2）七 rāga 之一。樂海用 ka，式叉用 ni，七調碑與式叉相符。式叉又云 dha 聲弱，碑文亦有其證，

因無終於dha之聲羣故也。弱聲絕無用爲結聲（畢曲）或中間之準結聲者。結聲是ma（商），中國之商調也。

十七 saḍja-grāma　（1）grāma之一種（參照grāma條。）（2）七rāga之一。樂海含a ka兩聲，式叉用ga ni兩聲。七調碑與式叉相符。又式叉雖輕視ni聲，但碑文有終於ni的聲羣。結聲ma（商），中國之商調也。

十八 sāḍava　七rāga之一『沙臘』爲其音譯。依樂海含a ka兩聲式叉於一面舉出ni，其它無所指摘，大約是用ga。但碑文有a與ni兩聲。又碑文不見有終於a pa ni的聲羣。結聲ma *（徵），中國之徵調也。

* ma本是商聲，因用ka則轉調，故此處相當於徵。

十九 sādhārita　七rāga之一，『娑陀力』爲其音譯。略稱爲『沙陀。』依樂海用ga ni兩聲，式叉借a ka兩聲。碑文與式叉合。碑文無終於a ka之聲羣，結聲ma *（宮），中國之宮調，尤其沙陀調。

* ma本是商聲，因用a ka則轉調，故此處相當於宮。

二十 pañcama 『第五』般贍，般涉爲其音譯。(1)七聲之一（見前）。(2)七 rāga 之一。依樂海含 a ka 兩聲，式叉言用 a ni 兩聲，碑文與式叉合。碑文無終於 a 之聲羣。結聲 pa *(羽)，中國羽調也。

* pa 本是角聲，因用 a 則轉調，故此處當於羽。

二十一 kaiśika-madhyama 七 rāga 之一，樂海言用 ga ka 兩聲而放棄 ni pa，式叉僅言與 kaiśika（7 rāga 之一）所用之聲同，但其結聲則兩者相異云。按式叉之 kaiśika 僅舉 ka 之一聲，則其它諸聲當非特異，式叉似與樂海相同，認爲用 ga ka。然而碑文用 a ka 兩聲。又碑文中無終於此兩聲之聲羣，更全缺 ga 聲。此調與下 kaiśika 調，碑文與式叉不合。結聲 ma *(宮)，中國宮調也。

* 參照 sādhārita 注。

二十二 kaiśika 『細如髮』七 rāga 之一。『雞識』『稽識』爲其音譯。樂海言含 ka 聲，式叉亦云用 ka 聲。（ga 聲似不同用）然碑文用 a ka 兩聲。結聲 pa *(商)，中國之商調，尤其大食調也。

* pa 本是角聲，因用 a ka 則轉調，故此處是商聲。

二十三 tāna 『伸長』 mūrchanā 音階發音法之一類，有六聲 (ṣādava)，或五聲，(audava) 者爲 tāna，凡有 84 tāna 云。

六聲	ṣaḍja grāma	28	84
	madhyama grāma	21	
五聲	ṣaḍja grāma	21	
	madhyama grāma	14	

五世紀之書 "Pañcatantra" 言及 49 tāna。tāna 與中國均之意不符，且蘇祇婆所傳僅有五旦，然所謂旦者捨 tāna 之外難求其語源，蓋術語之誤用也。

主要參考書：

J. GROSSET, Inde. Histoire de la musique depuis l'origine jusqu'au nos jours. (Encyclopédie de la musique: Histoire, t. 1.)

B. BHANDARKAR, Contribution to the Study of Ancient Hindu Music.

(The Indian Antiquary, 1912.)

B. Bhandarkar, Kuḍimiyāmalai Inscription on Music. (Epigraphia Indica, vol. XII, 1913—14.)

E. Clements, Introduction to the Study of the Indian Music, 1913.

A. H. F. Strangways, The Music of Hindostan, 1914.

H. A. Poply, The Music of India, 1921.